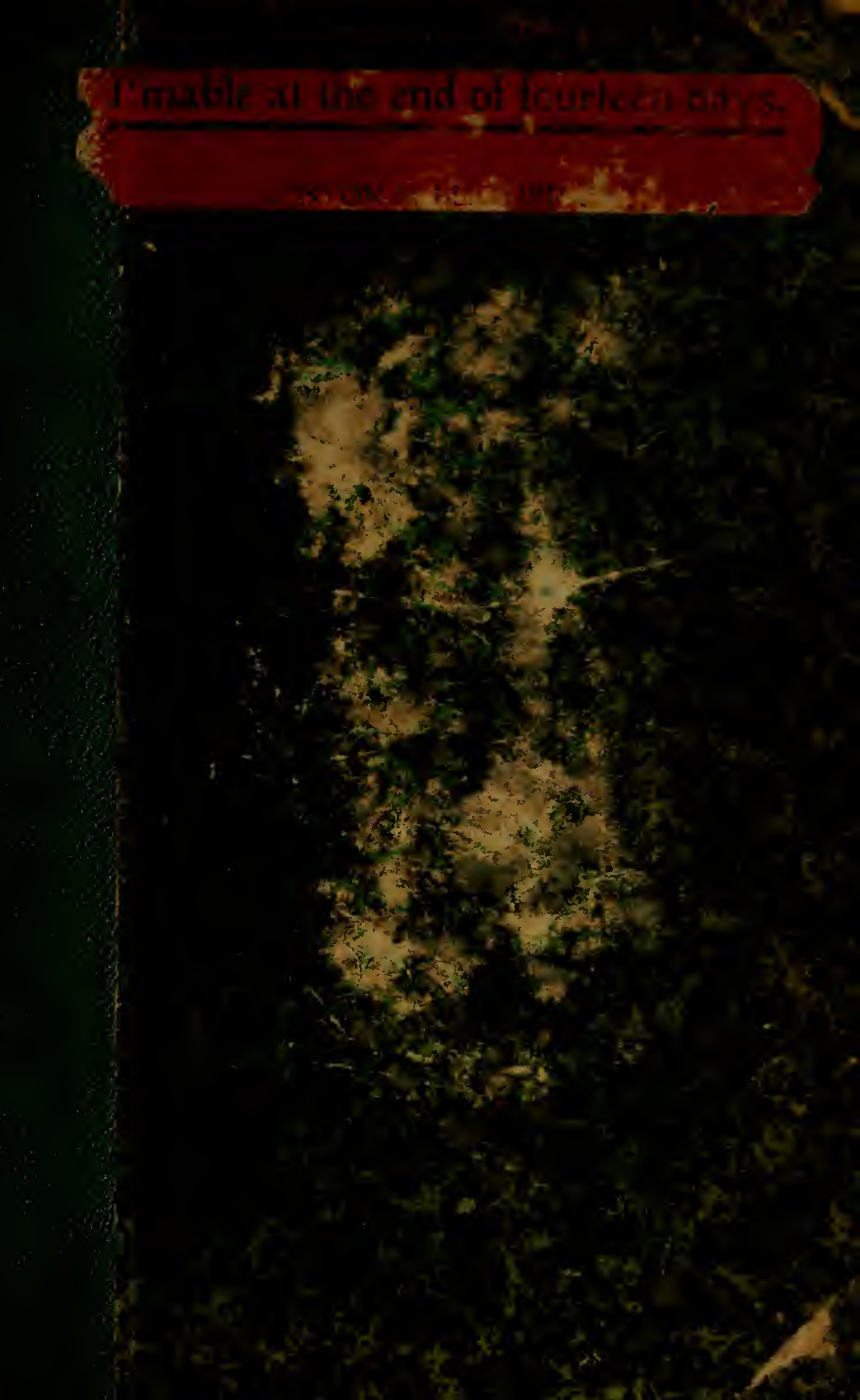

Payable at the end of fourteen days.



LES DEUX LIPPI

I. B. SUPINO

LES DEUX LIPPI

TRADUIT DE L'ITALIEN

PAR

M.R J. DE CROZALS
DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE.



FLORENCE
ALINARI FRÈRES, ÉDITEURS

1904

FLOR[illegible] 492-1902. — Imprimerie Barbèra - Alfani et Venturi propriétaires.

FRA FILIPPO




ENTRE la fin du XIVe et le commencement du XVe siècle, on voit se produire dans les dispositions morales et intellectuelles du peuple florentin un changement notable. Sans doute, ce changement avait été préparé de longue date; mais, à vrai dire, c'est dans les premières années qui suivirent l'acquisition de Pise que les manifestations de cet esprit nouveau éclatent au grand jour. On dirait qu'au sortir des longues luttes intestines le peuple sent circuler dans ses veines une sève puissante de jeunesse; une énergie inaccoutumée l'anime et une joyeuse insouciance règne souverainement dans l'âme des Florentins. Le sentiment du beau se fortifie, s'affine, se répand; et quiconque est intéressé à se concilier la faveur populaire par le faste et l'éclat de la représentation se plaît à favoriser son développement.

La ville devenait de jour en jour plus belle et plus grande; les places et les rues s'enrichissaient d'ornements nouveaux, églises, maisons, palais; ces palais eux-mêmes n'étaient plus flanqués de tours à l'aspect

sévère; ils se présentaient, avec leurs élégantes *loggie*, comme ouverts aux passants. Les *loggie* prêtaient leur cadre aux fêtes de famille ; les places, les églises, aux fêtes publiques, religieuses et civiles qui prenaient peu à peu une importance extraordinaire ; il ne manquait en effet ni de personnages pour en faire largement les frais, ni de rimeurs pour les chanter, ni d'artistes pour contribuer à leur éclat par leurs créations inspirées ; quant au public, foule bigarrée, il était capable de les estimer à leur prix.

Ce besoin passionné de vivre et de jouir provoqua sans doute une disposition à saisir avec plus de vivacité et de bonheur cette réalité des choses que l'on retrouvait en quelque sorte ; on vit s'établir alors une harmonie plus intime entre la vie pratique et le sentiment individuel ; mais, par contre-coup, cette révolution eut pour effet d'énerver la conscience, d'atténuer la ferveur du sentiment religieux, et, chose plus grave encore, l'énergie du sens moral. « Le sentiment même du beau, écrit Rossi, produisait chez les esprits les plus cultivés un étrange résultat ; en détournant leur attention de la valeur intime des actions humaines et en les disposant à n'en voir plutôt que l'aspect extérieur, il affaiblissait en eux la conscience qu'ils auraient dû avoir de l'absence ou de la grossièreté des idées morales. Le mot *virtù* perdait son sens chrétien ; il avait de la *virtù*, celui qui était capable de tenir tête à tout prix aux événements en paix et en guerre, de mettre à son actif un grand nombre de succès, de faire parade de libéralité et de magnificence »[1].

* * *

Depuis le temps de Pétrarque et de Boccace (pour ne citer que des exemples antérieurs de peu d'années à l'aurore de la Renaissance), on trouve à chaque pas, sous la forme la plus générale, des lamentations, des invectives, des satires sur la corruption des mœurs ; ces documents visent spécialement les mœurs des religieux, dont la vie offrait un contraste trop saisissant avec les maximes dont ils faisaient

[1] Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*. Milan, Vallardi, p. 8.

profession en chaire. « Jadis, écrivait Boccace, les religieux étaient des hommes de grande sainteté et de haut mérite; mais ceux qui aujourd'hui se font appeler *frères* et veulent être tenus pour tels, n'ont du *frère* que la cape. Et la cape elle-même n'est pas d'un *frère;* les fondateurs des ordres ont voulu en effet que cette cape fût étroite, de piteux aspect et d'étoffe grossière, destinée enfin à témoigner des dispositions d'une âme qui tenait en souverain mépris les choses temporelles, puisqu'elle donnait au corps pour enveloppe un si misérable habit. Aujourd'hui, au contraire, on les fait amples, doubles, brillantes; on y emploie les tissus les plus fins, on leur donne une forme élégante, pontificale; si bien que, grâce à leur habit, les religieux n'éprouvent aucun embarras à se pavaner dans les églises et sur les places, comme les séculiers le font avec leurs vêtements de ville. De même que dans un fleuve le pêcheur avec son épervier prend d'un seul coup quantité de poissons, ceux-ci, avec les vêtements aux larges franges qu'ils vont étalant, n'ont d'autre souci que d'envelopper de leurs plis mainte dévote, mainte veuve, mainte autre pécore et des hommes de même acabit; voilà leur grande préoccupation et leur principal exercice.... Et tandis que les anciens religieux désiraient le salut des hommes, les religieux d'aujourd'hui ne désirent que femmes et richesses. Ils reprochent avec violence aux hommes leur luxure, pour que ceux qu'ils invectivent se détournant de ce vice, les femmes restent à la disposition de ces beaux prédicateurs.... Vient-on à leur reprocher ces choses et autres encore, toutes leurs malhonnêtetés, ils ont réponse à tout : " Faites ce que nous disons et non ce que nous faisons ". Ils croient se décharger aisément ainsi de tout le poids de leurs fautes »[1].

Boccace n'est pas seul à éclater contre les mauvaises mœurs des religieux. A l'occasion de la chute de la foudre sur le campanile de Sainte Marie Nouvelle, Matteo Villani fait le procès de ces frères, qui « dans leur vie désordonnée, méconnaissant l'humileté de la règle que leur imposa Saint Dominique, ne songent dans leur raffinement qu'aux élégances et aux plaisirs temporels »[2]. Après lui, Franco Sacchetti dans ses nouvelles, dans ses discours, dans ses vers fait la satire des mau-

[1] *Décaméron,* Troisième Journée, VII Nouvelle.
[2] Livre VIII, ch. XLVI.

vaises mœurs des gens d'église, en termes aussi vigoureux, plus vigoureux peut-être que Boccace. « Chez eux, s'écrie l'auteur des *Trecento Novelle,* on voit régner souverainement sous toutes les formes la cupidité; c'est elle qui les pousse à dire des mensonges, à préparer des pièges, à tendre des embûches, à trafiquer de Dieu et des choses sacrées.... Oui, sans doute, il vaudrait mieux voir les temples tomber en ruines, plutôt que de penser qu'ils sont devenus le logis d'une race d'hommes aussi perverse »[1]. Et ailleurs : « Les religieux d'aujourd'hui en sont venus à ce point qu'ils mènent une vraie croisade contre les femmes des autres et qu'ils les gardent comme dans un terrain réservé; ils leur donnent le titre d'amies, d'épouses; les enfants qui naissent d'elles, ils les baptisent comme des neveux; ils ne rougissent pas de remplir les lieux saints de leurs concubines et des enfants qui sont le fruit de mœurs aussi dissolues »[2]. Le même auteur rappelle également « qu'à maintes reprises au cours de l'année, jeunes gens et jeunes femmes vont dans les couvents faire des goûters exquis, danser, chanter au son des instruments »; et il déplore de voir « toute honnêteté bannie »[3].

* * *

Nous ne voulons pas dire par là que l'esprit religieux eût perdu alors de sa force; sous la forme et le vêtement du paganisme on retrouve chez les humanistes non seulement le sentiment religieux, mais jusqu'à la superstition elle-même. Dans les couches inférieures de la population, le sens de l'antique foi est encore bien vivant; comme aux époques les plus ferventes du moyen âge et encore davantage, cette vivacité de la foi n'empêche pas frères et nonnes de prier et de pécher tout ensemble; de prier, mon Dieu! pour implorer le pardon de leurs péchés. Les mœurs se transforment et s'affinent; mais le fond des choses reste toujours le même; le vieux Capponi n'hésite

---

[1] Nouvelle CCXII.

[2] Nouvelle XXV.

[3] *I Sermoni Evangelici, le lettere ed altri scritti* di FRANCO SACCHETTI. Florence, Le Monnier, 1857, Discours VII, p. 22.

pas à appeler les religieux de son temps l'*écume du monde;* le Roi d'Aragon les traite de *gens bons pour la bastonnade, non pour la prière.* Lapo Mazzei n'est pas moins sévère; il écrivait à Francesco Datini, en 1408: « Le monde est devenu mauvais; nous sommes coupables; les religieux sont pires encore....; ils passent leur temps à flatter et à tromper veuves et toutes sortes de gens pour se faire donner »[1]. Ailleurs il ajoute: « Je crois que la vraie raison pour laquelle Dieu ne nous exauce pas, c'est que nous avons changé et vendu notre âme; nous l'avons donnée, les uns pour avoir une situation, les autres pour faire du tort au prochain en lui enlevant sa femme ou autre chose; tel autre pour de l'argent, pour satisfaire sa passion de s'enrichir; tel enfin pour le plaisir bestial d'emplir son ventre.... »[2]. « .... Aussi, que Dieu me prête vie! si mes enfants me secondent, je serai heureux de quitter cette Florence, vraie terre de Pharaon; j'irai habiter avec les oiseaux et les poissons, qui ne font pas le mal, qui ne disent pas de mal. Les hommes sont pour moi un objet de dégoût; je ne vois pas dans leur société un seul bon exemple »[3].

* * *

Dans une semblable société, on ne sera pas surpris de trouver un religieux qui n'a du religieux que l'habit. Encore cet habit ne l'empêche-t-il en aucune façon de suivre publiquement, sans aucune retenue, les entraînements les plus violents du cœur et des sens. A lui, moins qu'à tout autre à coup sûr, cet habit convenait; nous ignorons s'il le prit spontanément dans sa jeunesse; mais il le porta d'une manière indigne, comme on le verra par les événements que nous avons à raconter.

Ces événements eux-mêmes étaient autant de scandales, au regard des lois saintes et religieuses; mais ils n'étaient pas tenus pour tels par les protecteurs de ceux qui en étaient les héros, et dans cette

---

[1] *Lettere di un notaro a un mercante del Secolo XIV.* Florence, Le Monnier, 1880, vol. II, p. 121.

[2] Ibid., vol. I, p. 292.

[3] Ibid., vol. II, p. 85.

société corrompue, ils n'étaient vraiment pas extraordinaires. Dans la maison des Médicis on riait des escapades de Fra Filippo ; et Cosme était le premier à les lui pardonner et à lui assurer même l'impunité auprès du souverain pontife.

Vasari en effet a raison d'écrire : « S'il arrive que chez un homme d'un talent vraiment supérieur il se découvre quelque vice, même grossier et digne de blâme, il est si bien dissimulé par l'ensemble de ses mérites qu'au lieu d'être, comme chez un autre, le prétexte d'un désaveu ou d'attirer une punition à son auteur, c'est à peine si l'on y voit l'ombre d'un péché. Non seulement dans ces circonstances l'homme de talent n'est pas puni, mais on le traite avec ménagement, comme si la justice elle-même s'inclinait toujours avec un certain respect devant l'ombre du talent, si léger qu'il puisse être. Entre autres effets merveilleux, c'est au talent qu'il appartient en effet de changer en libéralité l'avarice des princes, de triompher de la haine des hommes, d'écraser l'envie et d'élever enfin jusqu'au ciel ceux qui, du rang des simples mortels, par l'avantage de leur renommée, deviennent immortels. C'est ce que nous voyons dans la vie de Fra Filippo di Tommaso Lippi ».

Il faut reconnaître que plus tard Vasari lui-même trouva ce préambule excessif. Aussi dans la seconde édition de ses *Vies* le supprima-t-il radicalement. Il est certain toutefois qu'à toutes les époques on a tenu compte aux hommes vraiment supérieurs du mérite de leurs œuvres et qu'on leur a témoigné volontiers une grande indulgence. Fra Filippo, dont la vie fut si turbulente, « fit des peintures d'une grâce si merveilleuse et il mit dans l'ensemble de son œuvre une si exquise unité (ce sont encore les paroles de son biographe), qu'il a toujours été de la part des artistes en réputation et des maîtres modernes l'objet de la plus haute admiration ; bien plus, aussi longtemps que le temps, dans son œuvre de destruction, n'aura pas éteint la vie de tant de peintures excellentes, cet artiste sera l'objet de la vénération des siècles »[1].

Filippo usa et abusa largement de la grande liberté que lui assuraient, en dépit de sa robe, et son propre génie et l'admiration de

[1] VASARI, *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Florence, Sansoni, 1878, vol. II, p. 619.

ses Mécènes. Quand il sentait en lui l'aiguillon de la verve, il peignait; quand il était préoccupé de pensées mondaines, il se livrait tout entier, sans retenue, aux plaisirs ; il faisait pour les choses de l'amour des dépenses extraordinaires, et « toute sa vie durant, écrit Vasari, jusqu'à son dernier souffle il subit l'attrait de cette passion. Il s'abandonnait d'une façon désordonnée à l'entraînement des sens; et du moment où il en sentait la morsure, il ne prêtait plus à ses occupations qu'une attention distraite, ou même il s'en détournait tout à fait. Un jour Cosme de Médicis, pour qui il travaillait, l'enferma dans son palais pour qu'il n'allât pas perdre son temps au dehors. Mais, au bout de deux jours, incapable de résister à sa fureur amoureuse, pour ne pas dire bestiale, Fra Filippo un soir s'arma d'une paire de ciseaux, découpa en bandes les draps de son lit, les attacha à la fenêtre, s'échappa et pendant plusieurs jours se plongea dans toutes sortes de plaisirs.

» Cosme ne le trouvant plus, le fit rechercher et parvint à le ramener au travail; mais dès ce jour il lui laissa toute liberté pour aller à ses plaisirs; il se reprochait en effet d'avoir songé à le mettre sous clef, en songeant au péril qu'il pouvait braver pour satisfaire sa folie. Aussi n'eut-il plus recours désormais qu'aux caresses pour le retenir; il n'en fut servi qu'avec plus de promptitude par l'artiste. Cosme disait à ce propos que les génies d'un ordre supérieur sont des formes célestes, et non des bêtes de somme au service d'un voiturier »[1].

C'est ainsi que Cosme se chargeait libéralement de l'entretien et de la rémunération de cette « forme céleste » (nous dirions aujourd'hui ce *surhomme*), en lui faisant peindre une Nativité pour la chapelle de son palais. Il valut ainsi à Fra Filippo l'admiration de toute sa famille, et sa femme lui commanda un tableau pour l'ermitage des Camaldules; non content de lui assurer ces avantages, Cosme voulut lui ménager la faveur du pape Eugène IV en lui faisant don de divers petits tableaux peints par lui.

---

[1] Vasari, vol. II, p. 616.

* * *

Dans les fréquents embarras d'argent où se trouvait réduit Fra Filippo, par l'effet de son existence agitée et dépensière, il ne fit jamais vainement appel à la libéralité de ses protecteurs. En 1439, il écrivait à Pierre de Médicis pour se plaindre de l'insuffisance du prix dont avait été payée une de ses peintures ; il le priait en même temps de lui vendre à crédit un peu de blé et de vin, parce qu'il avait à sa charge « six jeunes nièces en âge d'être mariées, et par dessus le marché, malades et incapables de se suffire ». En 1442, pour le tirer de la gêne, Pierre obtint du pape Eugène IV sa nomination de recteur et d'abbé commendataire à vie de l'église paroissiale de San Quirico à Legnaia, près de Florence. Néanmoins, malgré la renommée qui s'était attachée à son nom, en dépit des nombreuses commandes qu'il recevait, il ne réussit jamais à améliorer sa condition. Ce n'est pas que la rémunération de ses travaux fût maigre ou que la munificence de ses protecteurs lui fît défaut ; la vraie cause, il faut la chercher dans le caractère souverainement désordonné de sa vie.

I.

Les événements les plus étranges, les aventures les plus extraordinaires ont agité de bonne heure la vie de Fra Filippo. Vasari raconte que se trouvant un jour dans la Marche d'Ancône et étant allé faire une promenade en mer sur une petite barque avec des amis, lui et ses compagnons furent pris par des corsaires Maures et conduits en Barbarie ; ils y passèrent dix-huit mois en esclavage. Filippo s'étant avisé un jour de faire le portrait de son maître « avec son costume mauresque », tout le monde trouva la chose merveilleuse ; « car le dessin et la peinture étaient inconnus dans ces contrées ». Il lui fut aisé d'obtenir sa liberté. « Il fit ensuite quelques peintures pour son maître

et il obtint d'être renvoyé sain et sauf à Naples. Là il peignit pour le roi Alphonse, alors duc de Calabre, un tableau à la détrempe dans la chapelle du Château, où se tient aujourd'hui la garde »[1].

Cette aventure a été racontée presque dans les mêmes termes par Bandello dans sa Nouvelle LVIIIe; et cette seule coïncidence serait de nature à donner à ce récit un air de vérité.

Il n'est pas sans intérêt d'avoir sous les yeux le texte même du novelliste. Dans son épître dédicatoire *Alla molto illustre e virtuosa heroina la S. Ginevra Rangona e Gonzaga,* il dit avoir appris cette « belle historiette » de la bouche même de Léonard de Vinci, qui la lui raconta comme une preuve « des honneurs qui ont été en tout temps prodigués aux peintres de haut mérite ».

« .... Et maintenant arrivons à notre époque et parlons d'un peintre de Florence et d'un corsaire. Il y avait autrefois à Florence un certain Tomaso Lippi qui eut un fils du nom de Filippo. A l'âge de huit ans, l'enfant perdit son père, et sa pauvre mère n'ayant aucune ressource pour le nourrir le confia aux religieux du Carmel. Le petit novice, au lieu d'étudier, se mit à couvrir de barbouillages cahiers et murailles, faisant ainsi comme une première ébauche de peinture. Le prieur voyant cela et se rendant compte des dispositions de l'enfant, lui ménagea toutes facilités pour se donner tout entier à cet art. Il y avait au Carmine une chapelle récemment décorée de peintures par un artiste excellent; sa beauté ravissait Fra Filippo (c'était le nom du jeune novice); il passait là des journées entières à dessiner avec d'autres jeunes gens; et il les laissait tous si loin derrière lui, au point de vue de l'habilité et du savoir, qu'au jugement de toutes ses connaissances il devait être un jour, parvenu à l'âge d'homme, un peintre remarquable; c'était une opinion acceptée de tous et bien établie. Mais sans attendre même l'âge d'homme et dans la fleur de son adolescence, Fra Filippo fit de tels progrès et il atteignit à un si haut degré de perfection dans l'art de la peinture que cela tint du miracle, comme on peut le voir aujourd'hui encore au Carmine et en d'autres endroits. Aussi se sentant soutenu par ce concert de louanges et pris de dégoût

[1] Vasari, vol. II, p. 614 et 615.

pour la vie religieuse il jeta le froc, bien qu'il eût déjà été ordonné diacre. Il peignit de nombreuses toiles pour le magnifique Cosme de Médicis, qui lui témoigna toujours une grande affection. Cet artiste était grand ami des plaisirs, il était très porté pour les femmes. Une femme venait-elle à lui plaire? Il ne négligeait aucun moyen pour l'avoir, il lui donnait tout ce qu'il avait; et tant que durait ce caprice, il négligeait la peinture ou l'oubliait même tout à fait. Fra Filippo peignait une toile pour Cosme de Médicis, qui voulait en faire cadeau au pape Eugène IV, vénitien de naissance. Cosme remarquant qu'il lui arrivait trop souvent de planter là son chevalet et de s'égarer à la poursuite de femmes, voulut lui donner asile dans son palais et il l'enferma dans une grande chambre. Notre homme y resta à grand' peine trois jours; mais au bout de ce temps, une belle nuit, il prit une paire de ciseaux, découpa en bandes les draps de son lit, se laissa glisser par une fenêtre et pendant plusieurs jours fut tout entier à ses plaisirs. Cosme le Magnifique, qui allait chaque jour lui rendre visite, se présenta comme à l'ordinaire; il ne le trouva pas et fut très fâché contre lui. Il le fit chercher, et dorénavant le laissa peindre à sa guise. Il fut toujours promptement servi par lui, et il aimait à dire que les génies rares et sublimes, comme Fra Filippo, sont des formes célestes, et non des bêtes de somme. Mais arrivons à l'aventure qui nous a fourni l'occasion de parler de cet artiste, et prouvons par cet exemple que, même chez les barbares, le mérite est honoré.

» Fra Filippo, étant dans la Marche d'Ancône, alla un jour sur une petite barque faire une promenade en mer avec quelques amis. Voilà que soudain apparaissent quelques navires de course, commandés par Abdul Maumen, qui était alors un grand corsaire de la région barbaresque. Notre excellent Fra Filippo fut pris avec ses compagnons; tous furent réduits en esclavage, mis à la chaîne et conduits en Barbarie; ils y restèrent un an et demi dans cette cruelle condition. Pendant tout ce temps Lippi dut, à son corps défendant, manier la rame au lieu du pinceau. Une fois entre autres, pendant ce séjour en Barbarie, à l'époque où la navigation était suspendue, Filippo fut employé à piocher et à cultiver un jardin. Il avait de fréquentes occasions de voir Abdul Maumen, son maître; aussi, guidé par sa fantaisie, s'avisa-t-il

un jour de faire son portrait au charbon sur un mur, dans son costume mauresque. La ressemblance était si parfaite qu'on l'eût dit vivant. On cria au miracle, car les arts du dessin et de la peinture sont inconnus dans ces contrées. Aussi le corsaire, pour le récompenser, lui enleva-t-il sa chaîne; il se mit à le traiter en camarade, et, par égard pour lui, il accorda le même traitement à ceux qu'il avait pris en même temps que lui. Fra Filippo fit ensuite quelques tableaux en couleurs très remarquables; pour lui témoigner le respect que lui inspirait son talent artistique son maître lui fit de nombreux cadeaux; il lui donna entre autres choses des vases d'argent; enfin il le remit en liberté, lui et ses compagnons, et il les fit porter sains et saufs à Naples avec ce qui leur appartenait. Ce fut certes un magnifique triomphe pour l'art, de voir un barbare, par nature notre ennemi, honorer de récompenses des hommes qu'il pouvait garder à jamais en esclavage.

» Le talent de Fra Filippo ne fut pas chez les chrétiens l'objet de moindres hommages. Il trouva le moyen de se faire aimer par une jeune florentine d'une grande beauté, du nom de Lucrezia, fille de Francesco Buti, citoyen de Florence; il en eut un fils, appelé lui aussi Filippo, qui devint à son tour plus tard un peintre excellent. Le pape Eugène IV, qui avait vu un grand nombre d'œuvres merveilleuses de Fra Filippo, l'avait en grande affection et le combla d'avantages; bien qu'il fût diacre, il aurait voulu le relever de ses vœux pour lui permettre d'épouser Lucrezia; mais Fra Filippo ne voulut pas entendre parler de s'enchaîner par les liens du mariage; il était trop jaloux de sa liberté! »[1]

* * *

On voit tout de suite, avec une entière évidence, la relation très étroite qui existe entre cette Nouvelle et la biographie de Vasari; mais il n'est pas aussi aisé, semble-t-il, de fixer les droits de priorité entre les deux écrivains contemporains. Rappelons que la première édition

[1] Cfr. Morellini, *Matteo Bandello*, Sondrio, 1900, et Masi, *Vita Italiana in un novelliere del Cinquecento*. Bologna, Zanichelli, 1900, p. 184.

des *Novelle* est de 1554[1] et la première édition des *Vies* de 1550; mais on sait que, même avant d'être livrées à l'impression, quelques-unes des Nouvelles de Bandello avaient été divulguées et couraient à l'état de manuscrit. On n'oubliera pas non plus que Vasari, chacun le sait, se plaisait infiniment à agrémenter ses biographies d'anecdotes de ce genre, qu'il empruntait, sans y changer grand' chose, à Sacchetti et autres novellistes. Toutefois, dans le cas présent, comme la Nouvelle de Bandello a retenu quelque chose du caractère de la biographie, nous nous ferions un scrupule de trancher la question; nous laisserons ce soin au critique qui voudra faire une étude des sources de Bandello. Sans doute si l'on pouvait établir que les deux récits ont une origine commune et que leur premier auteur était plus près du temps où vivait Lippi, le récit de cette périlleuse aventure dont Lippi fut le héros chez les corsaires barbaresques gagnerait singulièrement en vraisemblance. Il faut reconnaître d'ailleurs que, si l'on a égard à l'époque, elle n'a rien d'absolument extraordinaire et que l'heureux dénouement de l'aventure n'a lui-même rien d'insolite; il faut en reporter tout l'honneur à l'action toute puissante universellement exercée par l'art.

Milanesi affirme que Fra Lippi séjourna d'une façon continue en Toscane de 1432 à 1439[2]; cette assertion ne suffit pas pour nous faire rejeter le récit de l'aventure des corsaires comme dénué de toute autenthicité. C'est un fait avéré que le tableau pour le duc de Calabre (ou pour mieux dire, le roi Alphonse de Naples) fut peint à Florence en 1457; cela résulte de deux lettres de Jean, fils de Cosme de Médicis, à Bartolommeo Serragli, son secrétaire à Naples[3]; mais il n'en est pas moins vrai qu'on n'a retrouvé aucune trace de la présence de cet artiste dans sa ville natale de 1431, date de sa sortie du couvent du Carmine, à 1434, époque où, d'après Milanesi, il aurait reçu la commande du *Couronnement de Notre Dame* pour le maître-autel de Sant'Ambrogio[4].

---

[1] *La prima parte de le Novelle del Bandello,* in Lucca, presso il Busdrago, MDLIIII, p. 364 et suiv.

[2] Vasari, vol. II, p. 615, note 1.

[3] Gaye, *Carteggio inedito di artisti,* vol. I, p. 180, et Cavalcaselle, *Storia della pittura,* vol. V, p. 190.

[4] Vasari, vol. II, p. 645. Tableau chronologique de la Vie et des Œuvres de Fra Filippo.

Nous verrons en outre que cette dernière toile ne fut pas commandée à Filippo en 1434, comme le voudrait Milanesi, dans son tableau chronologique des œuvres de cet artiste; la commande fut postérieure à 1440; jusqu'en 1437, époque de la commande du tableau pour l'église de Santo Spirito, on ne retrouve à Florence aucune trace de la présence de Lippi.

* * *

Les premières années de la vie de Fra Filippo sont couvertes d'une obscurité profonde. En revanche, les renseignements ne font pas défaut pour les périodes plus avancées de sa vie. Nous y voyons la preuve que Vasari n'a rien exagéré quand il déplore les privations qu'eut à subir le religieux du Carmel, et en même temps le bien fondé des accusations dirigées contre ses mœurs par les écrivains de toutes les époques.

En 1450 Fra Filippo avait dans son atelier un certain Giovanni di Francesco del Cervelliera da Rovezzano, dont Vasari fait mention également comme élève d'Andrea del Castagno. Ce jeune homme, en demandant à recevoir les leçons de Lippi, avait fait avec ce maître une convention aux termes de laquelle Filippo s'engageait, entre autres choses, à payer à son élève à la fin de l'année quarante florins d'or. Le moment venu, Giovanni réclama le paiement de cette somme; mais Filippo s'y refusa, prétendant qu'il l'avait déjà payée; il produisait une quittance de la propre main de l'élève au-dessous du premier écrit signé de lui. Giovanni contestant l'exactitude du fait et Lippi l'affirmant, il y eut procès; la cause fut portée en dernier ressort devant le tribunal de l'évêque de Florence. Messire Raffaello dei Primatici de Bologne, vicaire général de l'archevêque Fra Antonino, écouta les parties; et en présence de l'affirmation de l'un, de la dénégation de l'autre, il ne trouva rien de mieux, pour faire éclater la vérité, que d'envoyer les deux plaideurs en prison. Fra Filippo fut mis à la torture et vaincu par la douleur il avoua avoir falsifié cette partie de l'écrit où figurait la quittance de Giovanni. Comme en outre Fra Filippo vivait toujours loin de son église, en dépit des fréquents aver-

tissements qu'il avait reçus à ce propos de l'archevêché, le vicaire général Raffaello prit, le 19 mai 1455, une décision par laquelle Lippi était destitué de la direction spirituelle et de l'administration de San Quirico a Legnaia. Fra Filippo en appela à Rome de cette sentence et il réussit à obtenir que sa cause fût remise aux mains de l'évêque de Fiesole et de messire Ugolino Giugni. Mais la cour de l'archevêque fit opposition et interdit à l'évêque de Fiesole d'intervenir dans cette affaire; en même temps elle écrivait à Rome que Fra Filippo dans son appel avait présenté les faits sous un faux jour. Aussi, par un bref en date du 15 juillet 1455, le pape Calixte III confirma-t-il le premier jugement; il ordonna que cet artiste *(qui plurima et nefanda scelera perpetravit)* fût sur le champ dépossédé de son église; et les patrons de celle-ci, les Bostichi, y installèrent à sa place maître Tommaso de' Quercetani, frère de l'ordre des Prêcheurs. Toutefois, comme on voit, en 1457, Filippo prendre dans un acte public le titre de recteur et de commendataire de San Quirico, il faut supposer que, même après le bref du pape, on lui laissa l'administration temporelle de cette église. En dépit d'une conduite aussi irrégulière, il fut nommé en 1452 chapelain des nonnes de San Nicolò de' Fiori à Florence; et en 1456, c'est-à-dire après la sentence pontificale, on le voit toujours rester chapelain du couvent Santa Margherita à Prato; il remplissait ce ministère depuis 1452.

* * *

Entre ses aventures amoureuses et ses embarras d'argent, Lippi était trop souvent dans l'impossibilité de tenir les engagements qu'il avait pris comme artiste; il lui arrivait aussi de s'attarder indéfiniment à ses œuvres, quand ce n'était pas pis encore; parfois en effet, après avoir reçu une commande, il la passait à d'autres, et, circonstance aggravante, à des artistes médiocres; l'œuvre faite, il la présentait comme étant de lui et il exigeait le paiement de la somme stipulée dans le contrat. Antonio del Branca, de Pérouse, qui habitait Florence, lui donna, le 16 février 1451, à faire un tableau, pour le prix de soixante florins d'or. L'œuvre achevée, Lippi réclama le prix; mais

Branca refusa de payer, donnant pour raison que le tableau n'était pas de la qualité convenue, et qu'en outre, selon toute évidence, Fra Filippo l'avait fait peindre par un autre artiste.

En juillet 1459 Lippi eut encore des difficultés au sujet du prix d'un tableau avec Lorenzo de' Manetti, qui lui avait donné une commande; les arbitres dans cette affaire furent messire Ugolino de' Giugni et le vicaire de la cour archiépiscopale. En 1457 il fut forcé de quitter sur le champ son atelier, parce que le propriétaire de sa maison, n'ayant pas touché son loyer, s'était dédommagé en saisissant dans cette pièce tous les objets qui s'y trouvaient. Le 27 mai 1458 Jean de Médicis écrivait à Bartolommeo Serragli, à Naples: « Oui, nous avons bien ri de la sottise que vient de faire Fra Filippo »[1]. C'était évidemment une allusion à la plus forte des aventures d'amour de notre héros, son intrigue avec Sœur Lucrezia, la religieuse du couvent de Prato.

* * *

Il prenait feu si facilement « qu'à la vue d'une femme qui lui plaisait, il aurait donné pour l'avoir tout ce qu'il possédait. Venait-elle à lui résister? il cherchait en peignant son image à éteindre l'ardeur de sa passion »[2]. En sa qualité de chapelain du couvent Santa Margherita à Prato, il avait ses entrées dans le monastère; il distingua parmi les religieuses la jeune Lucrezia, fille de Francesco Buti, citoyen de Florence, et il en devint éperdument amoureux. L'abbesse ayant commandé à Fra Filippo un tableau pour le couvent, il vit dans cette coïncidence une occasion bienheureuse pour entrer en relations avec la dame de son cœur; c'est en effet ce qui arriva. Sous le prétexte d'introduire dans sa composition le portrait de Lucrezia, Filippo demanda à l'abbesse la permission de faire poser la jeune sœur devant lui. La Mère supérieure trouvant que cette expérience n'était pas sans danger, sachant peut-être aussi quelle espèce d'homme se dissimulait

---

[1] Gaye, *Carteggio inedito di artisti,* vol. I, p. 180.
[2] Vasari, vol. II, p. 616.

sous la robe du religieux ne voulut pas, tout d'abord, donner son assentiment à cette combinaison ; mais notre artiste fut si habile enjôleur qu'il finit par obtenir ce qu'il souhaitait. Il eut donc de fréquentes occasions de se trouver avec Lucrezia ; et, tout en peignant, il avait les plus grandes facilités pour lui tenir d'agréables propos ; il nourrissait naturellement dans ce commerce amoureux l'ardeur de sa passion. Et, comme dit Vasari, il n'était pas homme à calmer cette ardeur avec de simples conversations !

A son tour, Lucrezia, dans le progrès rapide de leur intimité et l'abandon de leurs entretiens, ne dut pas tarder à lui avouer qu'elle avait été enfermée au couvent contre son gré à la mort de son père par son frère aîné ; il fallait diminuer les charges de la famille ; Francesco Buti avait eu de sa seconde femme douze enfants. C'est donc par contrainte que Lucrezia avait pris l'habit et prononcé ses vœux. Peut-être fit-elle entendre adroitement à l'artiste qu'elle accepterait de grand cœur de sortir de cette retraite et de prendre, elle aussi, sa part des joies de la vie. Fra Filippo devait avoir déjà une certaine expérience des entreprises d'amour ; il profita donc de la fête de la *Sacra Cintola,* qui se célèbre tous les ans à Prato avec une grande solennité et un concours considérable de peuple ; il n'eut pas de peine à enlever de vive force la belle fille au voile et il en fit sa maîtresse.

La sœur de Lucrezia, Spinetta, qui se trouvait elle aussi au couvent Santa Margherita, ne tarda pas à gagner également la demeure de Fra Filippo, et trois autres religieuses s'enfuirent du couvent avec leurs amoureux.

Tout ceci se passait en 1457. Deux ans plus tard Lucrezia, sa sœur et les trois autres fugitives étaient revenues à leur cloître ; elles avaient toutes renouvelé leurs vœux solennels. Mais ces vœux eux-mêmes, après une première rupture, n'étaient qu'un fragile lien ; Lucrezia prit la fuite une seconde fois et nous savons qu'en 1461 elle habitait avec sa sœur dans la maison du peintre.

Après ces scandales trop retentissants, une accusation secrète ne pouvait manquer de se produire contre Fra Filippo et le procureur du couvent, sire Piero di Antonio Rochi, notaire à Prato. Mais grâce à l'intervention de Cosme, Lippi obtint du pape Pie II en sa faveur

et en faveur de Lucrezia la dissolution de leurs engagements religieux et l'amnistie pour le passé. C'est ainsi qu'il devint possible de légitimer la naissance de Filippino, l'enfant né avant l'union de Lippi et de Lucrezia, qui devait rivaliser de talent avec Botticelli lui-même [1].

L'aventure de Lippi et de Lucrezia fournit naturellement un thème facile aux romanciers et aux peintres ; leur imagination se donna carrière pour raconter ou représenter les divers incidents. Il s'en trouva même pour associer cette histoire d'amour à la capture de son héros par les corsaires ; on y ajouta encore telle ou telle invention et on finit par composer une vie de Filippo, où la fantaisie éclate à chaque ligne, comme celle que nous lisons dans une histoire de la peinture italienne :

« Lippi était moine, et n'avait de religieux que le costume. Dans un couvent de femmes, où il avait été appelé pour décorer de ses peintures un maître-autel, il se prit de passion pour une religieuse et l'enleva. Arrêté pour ce crime, il fut jeté en prison, et s'échappa, chercha à gagner d'autres contrées, prit la mer et tomba entre les mains de corsaires barbaresques. Après dix-huit mois d'esclavage, il reçut sa liberté en récompense du portrait qu'il avait fait de son maître. Il rejoignit sa religieuse en Sicile, vécut avec elle pendant plusieurs années, et mourut à Spolète, empoisonné par les parents de cette femme, au moment où les Médicis, ses protecteurs, venaient d'obtenir une bulle qui les relevait, lui et elle, de leurs vœux et autorisait leur mariage »[2].

* * *

La protection de Cosme et l'indulgence du souverain pontife avaient épargné à Filippo de pires maux ; mais le pouvoir ecclésiastique, d'accord avec les *Ufficiali di Notte e di Monasteri*[3], se trouva dans la nécessité de lui enlever la chapellenie de Santa Margherita et de lui interdire l'entrée de ce couvent. Pour les mêmes raisons, il

[1] Il y eut encore de cette union, en 1465, une fille, Alessandra, qui, en 1487, épousa Ciardo di Giuliano Ciardi da Tavola, des environs de Florence.

[2] J. Coindet, *Histoire de la peinture en Italie*. Paris, Renouard, 1873, p. 43.

[3] C'étaient des officiers de police, chargés de veiller sur les couvents et d'assurer l'ordre pendant la nuit.

perdit le rectorat de l'église paroissiale de San Quirico a Legnaia. Les principales sources de ses revenus se trouvant ainsi taries, il en fut réduit à demander aux seuls produits de son art les moyens de soutenir sa famille.

* * *

Quand Lippi eut achevé son œuvre à la cathédrale de Prato, Vasari raconte que la commune de Spolète l'ayant prié, par l'entremise de Cosme, de venir décorer l'église principale de cette ville, il s'y rendit avec Fra Diamante et qu'il y mourut empoisonné. « On dit en effet qu'il avait toujours un tel penchant pour ses incorrigibles amours, que les parents de la femme qu'il aimait le firent empoisonner ». S'agit-il ici de Lucrezia ? Ce n'est guère admissible ; car ni son frère ni les autres membres de sa famille ne firent preuve d'aucun ressentiment lorsqu'à deux reprises elle s'enfuit du couvent pour vivre avec Filippo ; et il serait étrange que, beaucoup plus tard, lorsque l'union des deux amants avait été légitimée par le souverain pontife, ses parents aient voulu tirer du coupable une vengeance qui n'avait plus sa raison d'être. Le texte de Vasari peut viser aussi les parents d'une autre femme avec laquelle, à Spolète même, Lippi aurait entretenu des relations. Cette hypothèse n'est confirmée par aucun autre document ni par la tradition ; elle est toutefois parfaitement admissible, étant donné le tempérament de l'homme et le caractère de ses précédentes aventures. Mais à celui qui aime beaucoup il doit être beaucoup pardonné, surtout si l'on songe qu'il finit par payer de sa vie les dettes de sa passion !

II.

Venons-en maintenant à l'artiste.

Brunelleschi et Ghiberti perfectionnaient l'art par l'étude de la perspective ; le premier, en enseignant les principes de cette science à Ma-

saccio; le second, en appliquant ses lois au bas-relief; Donatello se préparait à émerveiller ses concitoyens par la révélation de son style original et vigoureux. Certains peintres se livraient à l'étude de la réalité, avec trop peu de discernement et un oubli fâcheux des fins supérieures vers lesquelles l'art doit tendre. C'est à ce moment que Fra Filippo réussit à fondre l'idéal mystique du siècle précédent et l'étude de la nature, en vouant son talent à la recherche du vrai; mais il prit toujours pour règle un sentiment de la grâce plein d'originalité; il broda sur le fond traditionnel des formes plus sûres et d'un art plus libre; il donna le signal de l'heureux réveil qui devait amener toute une révolution dans l'art et dans l'esthétique, faire l'alliance, dans de justes conditions d'équilibre, de l'idéal et du réel, sans cesser de poursuivre la perfection de la forme.

Plus heureux que tant d'autres, qui reçurent eux aussi leur inspiration de Masaccio, Lippi eut la bonne fortune, tout jeune encore, dans l'église du Carmine, d'assister directement au développement de ces admirables créations, grande et véritable école de tous les artistes; à un âge où les impressions sont les plus fortes et les plus durables, il put respirer en quelque sorte à pleins poumons cette brise féconde de vérité et tout ce sentiment de la nature qui se dégage de ces fresques immortelles. Naturellement Filippo ne prit de ces œuvres que ce qui lui convenait, ce que son esprit pouvait comprendre et son tempérament s'assimiler. La légèreté de son caractère fit de lui un observateur superficiel; mais ce fut un bonheur.

Il évita ainsi de tomber dans l'excès d'un Paolo Uccello, par exemple, qui dans son effort passionné vers la perspective poussa la recherche de la vérité jusqu'à supprimer la couleur; ou d'un Andrea del Castagno, qui rendit le caractère des personnages avec une énergique crudité. Il eut au contraire la bonne fortune d'allier à un sain réalisme une joyeuse sensualité, il anima ses créations d'agréables sourires, il répandit dans ses œuvres une grâce sereine et une aimable poésie.

* * *

Vivant contraste avec Lippi, au point de vue des mœurs et du sentiment artistique, un nom s'offre tout à coup à la pensée, celui d'un autre religieux, du dominicain Giovanni, que la pureté de sa vie et le charme de ses œuvres ont fait surnommer l'Angelico, du peintre séraphique qui a représenté avec un sentiment exquis l'extase des saints et des bienheureux, les joies du ciel, les nobles visions d'une âme enflammée d'amour pour les choses d'en haut; dans cet ordre il n'a jamais eu de rival.

Des adorables peintures de l'Angelico, si pures et si châtiées, à celles de Fra Filippo, quelle distance! On voit pourtant se glisser dans ces dernières comme un reflet de l'art du pieux dominicain. Ce sont deux conceptions de l'idéal opposées en quelque sorte qui cherchent à trouver leur forme; d'une part, le sentiment religieux le plus pur; de l'autre, le culte de la grâce la plus exquise.

L'Angelico peint en priant; Lippi, dans sa sereine allégresse et son vif désir de jouissance, regarde avec joie les choses de ce monde; c'est dans un transport d'amour qu'il peint la vie et ce qu'elle apporte aux sens de palpitant, de vivant et de beau. Il passe, inconscient et satisfait, d'un amour à un autre; il gémit sur ses embarras d'argent; mais le besoin ne saurait le pousser plus énergiquement au travail; il pleure ses malheurs, mais il suit toujours imperturbablement la même voie. Avec lui vont disparaître de l'art florentin l'extase et le recueillement; le monde de l'esprit va céder le pas au monde de la réalité.

* * *

Dans un art aussi personnel que celui de Fra Filippo, il est évident qu'il doit y avoir un rapport intime entre la vie aventureuse de l'homme et cet art lui-même; mais il n'est pas aisé de découvrir l'origine de ce rapport et d'en suivre le développement. Vasari devant pourtant

dire quelque chose des premiers débuts de l'artiste, répète ce qu'il a déjà dit de tant d'autres, que dès l'école, Filippo sentit la révélation de son génie de peintre. « L'enfant étant avec d'autres novices sous la discipline du maître de grammaire, au lieu d'étudier, s'amusait à couvrir de bambochades ses livres et ceux de ses camarades. Le prieur du couvent résolut alors de favoriser sa vocation pour la peinture. Masaccio venait de terminer la chapelle du Carmine dont la beauté ravissait Fra Filippo, de telle sorte qu'il y passait ses journées en compagnie d'une foule de jeunes dessinateurs. Il ne tarda pas à les surpasser en adresse et en savoir, et à donner de lui l'idée qu'il ferait avec le temps de merveilleuses choses »[1].

La chapelle du Carmine, dont la construction était due à Felice di Michele di Piuvichese Brancacci (1422), fut ornée de peintures d'abord par Masolino, puis par Masaccio. Quand Masaccio quitta Florence, avant 1428, date de sa mort, Fra Filippo avait vingt-deux ans. Dans le livre des dépenses du couvent, de 1430 à 1431, Lippi est désigné sous le titre de peintre; il est donc certain qu'il assista — comme nous le disions plus haut — à l'apparition de ces fresques qui devaient exercer sur le développement des arts une action si puissante et influer d'une façon non moins décisive sur sa propre éducation. Admettons, comme le veut Vasari, que Fra Filippo éprouva un vrai ravissement à dessiner d'après ces peintures; mais il est probable qu'il avait été initié à l'art du dessin par quelque miniaturiste du couvent et qu'il acheva son éducation sous la direction de Masolino.

Vasari ajoute que l'esprit de Masaccio était entré dans le corps de Fra Filippo. Cette affirmation est exagérée; elle est en outre en contradiction avec le ton même des œuvres de Lippi. On chercherait vainement chez lui ce caractère grandiose et sévère de la composition et des lignes, cette noblesse de l'expression, cette fière ampleur dans les draperies, ce naturel dans les mouvements que Masaccio a su mettre dans toutes ses créations pour leur donner la vie. Filippo étudia certainement Masaccio, et il montra tout ce qu'il avait gagné à cette étude quand il se mit à décorer le chœur de l'église paroissiale de

---

[1] VASARI, vol. II, p. 612 et suiv.

Prato. Il est incontestable toutefois qu'avant Masaccio il eut pour premier guide Masolino; c'est ce dernier qu'il convient de considérer véritablement comme son premier maître.

* * *

Masolino travailla aux peintures du Carmine entre 1423 et 1425; et Fra Filippo, alors âgé de dix-huit ans, dut être guidé par lui dans ses premières études de dessin et dans le maniement des couleurs; il se perfectionna donc sous la direction d'un maître si habile. Il n'est pas douteux que certains traits de ressemblance qui se découvrent entre les premières œuvres de Fra Filippo et de l'Angelico ne tiennent à des affinités d'école, au lieu d'être le résultat d'une influence réciproque. Vasari nous apprend en effet que Masolino « fut le premier à donner à la physionomie féminine un air plus doux et aux jeunes gens des vêtements plus élégants que ne l'avaient fait les vieux artistes; il fit aussi une application plus rationnelle de la perspective. Mais sa supériorité véritable consista dans son coloris de fresque; il y réussit avec une perfection telle que ses peintures sont effumées; il y mit tant de grâce que les chairs ont un moëlleux au delà duquel on ne saurait rien imaginer »[1]. Ces caractères fondamentaux de l'art de Masolino, nous les voyons nettement reproduits par son disciple; nous retrouvons chez lui ces couleurs claires, rosées, cette fluidité dans les plis, cette manière finement fondue, la même grâce dans les types de ses Madones. A mesure que l'on voit s'épanouir davantage les facultés artistiques de Fra Filippo, qu'il se perfectionne dans la technique, qu'il serre de plus près la vérité et qu'il s'en rend maître, il enrichit son étude de la nature des ressources qu'il emprunte à la science de la perspective et du clair-obscur, de la grâce et de la spontanéité des mouvements. Dans le principe il donne à ses personnages de femmes un type indéterminé, et par cela même mieux en rapport avec le caractère religieux de la tradition sacrée; mais peu à peu il emprunte plus directement ses personnages au monde réel, il les modifie, il en

[1] Vasari, vol. II, p. 267, Vie de Masolino.

vient à reproduire avec complaisance un type de physionomie féminine à la tête un peu déprimée et carrée ; il aboutit enfin à nous donner, dans sa réalité vivante, le portrait de sa maîtresse.

Vasari raconte que Carlo Marsuppini, en lui commandant un Couronnement de la Vierge, appela l'attention de Lippi sur les mains et sur sa manière habituelle de les peindre, « parce qu'on y avait trouvé souvent à reprendre ». Il n'est pas rare en effet que le peintre n'ait donné à ses personnages des extrémités enfantines ; il a cherché plus tard à corriger ce défaut, non pas en les couvrant ou en les dissimulant, comme le dit son biographe, mais en les dessinant avec plus de correction, dans un rapport plus exact avec les personnages eux-mêmes.

* * *

Mais le charme particulier de ses compositions est tout entier dans le sentiment qu'il eut des beautés naturelles ; il l'a répandu dans ses œuvres d'une main si large qu'il en a fait comme la note caractéristique et personnelle de son art. Il sait enrichir de fantaisie les compositions traditionnelles, les animer du souffle d'une vie nouvelle, les vivifier du scintillement de son coloris. Ce n'est plus la Vierge, figure idéale, qui adore l'enfant Jésus ; c'est une maman qui s'épanouit dans sa tendresse pour son nouveau-né ; ce n'est pas la Reine céleste, *toute repliée en elle-même,* qui écoute timidement le message divin ; c'est une jeune fille qui s'incline dans une attitude toute humaine, comme si elle goûtait une volupté secrète en entendant les douces paroles de l'Annonciation ; ce n'est pas la Madone *humble au sein d'une si grande gloire,* qui reçoit la couronne des mains de son Fils ; c'est une femme qui est glorifiée au milieu d'une foule d'hommes, de femmes, d'enfants qui prennent leur joie d'une fête aussi magnifique ; on les dirait tous plutôt ravis de faire leur apparition en *si haut lieu,* que pénétrés d'un pieux respect pour l'Élue.

Quand l'élément humain pénètre une œuvre d'art avec une intensité aussi profonde, le souci de l'idéal s'affaiblit et la recherche du vrai prend insensiblement le dessus. A l'époque où Filippo faisait les pre-

miers essais de sa manière, la tradition mystique était encore vivace; elle se perpétuait en dépit des nouveaux courants de pensée qui allaient à une conception réaliste de la vie. Mais dans ce renouveau de l'art florentin le vrai était chose si séduisante, le sentiment dont notre artiste se faisait l'interprète était si jeune et si fort qu'il s'opéra spontanément en lui une exacte synthèse du réel et de l'idéal. Il lui fut donné d'être le peintre de la vie dans une période où la vie va s'épanouir avec une énergie nouvelle, grâce au souffle puissant qui prépare la complète transformation de la conscience humaine.



PREMIÈRE PARTIE

(1406-1452)





Fra Filippo eut pour père Tommaso di Lippo. Il naquit vers 1406, rue Ardiglione, à Florence, à l'angle de la Cuculia, derrière le couvent des Carmélites. Encore en bas âge, il resta orphelin et sans ressources et fut recueilli par Lapaccia, sa tante paternelle; mais quand l'enfant eut huit ans, cette femme se trouvant dans le dénûment, dut le confier au couvent voisin du Carmine. Filippo resta là six ans environ, dans la compagnie des religieux qui lui enseignèrent les rudiments des lettres et ce qu'il lui fallait de grammaire pour prendre les premiers ordres de cléricature.

Il prit l'habit à quinze ans, et après son année de noviciat il fit profession solennelle le 8 juin 1421, en présence de Fra Pietro di Prato, prieur, et des autres religieux du couvent. Dans le livre des dépenses du couvent de 1418 à 1438, Filippo est mentionné pour la première fois en 1421, au nombre des religieux auxquels le couvent accordait un subside pour leur habit. Vers la fin de 1431, il quitta le cloître, tout en restant religieux; pour quels motifs? nous l'ignorons. Peut-être la situation misérable de sa famille l'obligea-t-elle à chercher hors du monastère du Carmine les ressources plus abondantes que pouvait lui procurer son art. Il faut ajouter que sans doute son humeur

inquiète, se développant d'année en année, devait le pousser au dehors et l'éloigner de la règle du cloître.

* * *

Dans ce couvent où Masolino et Masaccio avaient laissé des traces aussi imposantes de leur génie novateur, Fra Filippo peignit aussi en terre verte, au dire de Vasari, dans le cloître, près de la *Dédicace* de Masaccio, un Pape confirmant la règle des Carmélites et un Saint Jean Baptiste avec quelques scènes tirées de sa vie ; sur un pilier, à l'intérieur de l'église, un Saint Martial. Mais toutes ces peintures, antérieures probablement à l'année 1431, furent détruites par le temps ou par l'incendie de 1771[1].

Comme nous l'avons rappelé déjà, Vasari raconte que Lippi, ayant jeté le froc, partit pour la Marche d'Ancône, fut pris par des corsaires et retenu par eux dix-huit mois en esclavage. Si cette aventure s'est produite presque au lendemain de sa sortie du couvent, Filippo serait resté chez les Barbaresques jusque vers le milieu de 1433. Vasari raconte encore que l'on voyait de son temps à Padoue quelques peintures de lui, et le père Gonzati cite un paiement qui fut fait le 1er juillet 1434 *pour deux onces de bleu d'outre mer à Fra Filippo de Florence qui décore le tabernacle des reliques*[2].

Ce renseignement est confirmé par l'Anonimo Morelliano. Cet écrivain dit, en précisant davantage, que Fra Filippo aurait peint à fresque dans le Santo de Padoue un Couronnement de la Vierge sur le premier pilier à gauche en entrant dans l'église ; il aurait aussi fait quelques peintures dans la Chapelle du Podestat, en concurrence avec Ansuino de Forlì et Niccolò Pizzolo de Padoue[3]. Mais vers 1437, Lippi était certainement retourné à Florence, puisque à cette date les Capitani d'Or San Michele lui confièrent le soin de peindre un tableau pour la Chapelle Barbadori, dans la sacristie de l'église de San Spirito.

---

[1] Cfr. VASARI, vol. II, p. 613, note 3.

[2] GONZATI, *La Basilica di Sant'Antonio di Padova*. Padova, S. Bianchi, 1852, vol. I, p. XXI. Documento XXXV, note 1.

[3] Édition Frizzoni. Bologne, Zanichelli, 1884, p. 7 et 76.

Ainsi, puisque contrairement aux affirmations de Milanesi, nous n'avons aucun renseignement précis sur notre artiste pendant les années comprises de 1431 à 1437, rien ne nous empêcherait d'accepter la déclaration formelle de Vasari et de l'Anonimo Morelliano au sujet de son séjour à Padoue. Sans doute un scrupule est survenu ; on s'est demandé si le Fra Filippo qui a peint des fresques au Santo n'était pas un autre artiste que notre Lippi ; mais en vérité, l'existence d'un second Fra Filippo, originaire de Florence, religieux et peintre, précisément pendant ces mêmes années, serait une coïncidence bien étrange ; et la tradition qui fait de ces deux Fra Filippo un seul et même artiste remonte, non pas à Vasari, mais à l'Anonimo Gaddiano. Cet auteur affirme en effet qu' « à Padoue il fit encore assez de peintures et y laissa de belles œuvres »[1]. Il n'y a rien de surprenant, selon nous, à ce que, recommandé par un couvent à l'autre, Filippo travaillât à Padoue en 1434 et précédât les travaux de même ordre des deux maîtres Ansuino da Forlì et Niccolò Pizzolo.

* * *

Les œuvres de Lippi à Florence, aussi bien dans sa jeunesse que dans son âge mûr, montrent clairement le développement et le perfectionnement graduel de cette nature d'artiste si originale. Initié aux choses de l'art, comme nous l'avons dit, sous la direction de Masolino, il abandonne peu à peu l'idéal de ses premières années et il nous met en quelque sorte au courant, par ses œuvres, du changement qui va s'opérant dans son âme.

Il n'a pas encore pris contact avec le monde ; il répand alors dans toutes ses productions une grâce exquise, une modestie sereine, une candeur ingénue ; plus tard il communique à ses personnages les sentiments qui agitent son esprit inquiet et qui donnent à toute sa vie son caractère aventureux.

Mais ce qui ajoute à la difficulté de coordonner l'ensemble de son œuvre artistique, c'est la rareté des renseignements qui nous sont fournis

---

1 Fabriczy, *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano nella Biblioteca Nazionale di Firenze;* extrait de l'*Archivio Storico Italiano,* série V, tome XII, année 1893, p. 67.

par les documents qui la concernent. Toutefois, en nous appuyant sur les caractères de cette œuvre et en nous éclairant des lumières de l'histoire, nous essaierons de déterminer l'ordre dans lequel a dû se développer cette remarquable série de travaux, qui classent le religieux du Carmel au rang des plus admirables artistes du XV[e] siècle italien.

I.

Fra Filippo procède d'abord directement de Masolino. Cette influence éclate dans deux tableaux qui, précisément pour cela, furent sans hésitation attribués, pendant un certain temps, à Masolino : l'*Annonciation,* qui est passée de l'église de Santa Maria Primeranna de Fiesole au Musée de Munich[1], et la *Vierge en adoration devant son Fils,* autrefois au couvent des Camaldules, aujourd'hui à la Galerie Antique et Moderne à Florence.

Le tableau de Munich a tellement souffert des injures du temps et du fait des restaurations qu'une grande partie de son caractère original, on peut le dire, a été perdue ; mais la composition, conçue et tracée suivant la manière de Masolino et de l'Angelico, accuse déjà, dans la richesse des accessoires et dans la variété du fond, la tendance qui sera un jour la caractéristique et la note personnelle de Lippi. Mieux conservé, le tableau de Florence représente la Vierge agenouillée ; les mains jointes et la tête penchée, elle adore son Fils. L'Enfant est étendu au milieu d'un pré tout émaillé de petites fleurs, les jambes légèrement repliées comme il convient à un petit enfant ; il porte la main gauche à sa poitrine pour retenir le tissu léger qui l'enveloppe et la droite sous le menton. Du milieu des nuées qui dominent la scène, les mains du Père éternel répandent sur la Colombe mystique des rayons de lumière qui se reflètent sur le divin Enfant. Sur les nuées également se tiennent, aux côtés du Père, deux anges en adoration.

[1] Franz von Reber, *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Alteren Pinakothek in München,* n. 1007, et Richard Muther, *Der Cicerone in der Münchner Alten Pinakothek.* München und Leipzig, 1898, p. 50.

Le fond rocheux et alpestre, sillonné de petits ruisseaux, vêtu de verdure, planté de sapins, reproduit le caractère des paysages préférés des Camaldules pour le site de leurs ermitages. A droite se montre le



LA VIERGE ADORANT SON FILS
(Galerie Antique et Moderne à Florence).

petit Saint Jean ; plus bas, avec une barbe longue et bien fournie, un Saint de l'ordre, dont on ne voit que le buste ; il porte une main à sa poitrine et, de l'autre, il tient un bâton qu'il appuie sur son épaule gauche. Toute la fantaisie juvénile du peintre éclate dans cette toile,

avec ce sentiment plein de naïveté et de fraîcheur qui caractérise ses premières productions. L'attitude des personnages a de la spontanéité et de la douceur; l'expression, les lignes sont pleines de distinction; le dessin, précis; le coloris, agréable et transparent; il y a dans le sentiment de la nature quelque chose de si vif et de si pénétrant que la scène prend un caractère tout à fait nouveau, grâce à l'habileté et à la sagesse qui a su mettre en harmonie les formes anciennes avec une expression toute moderne de grâce et de vérité.

Personne avant Lippi n'avait senti d'une façon aussi moderne et rendu avec une aussi profonde intimité l'idéal de la Vierge qui adore son Enfant. L'Angelico lui-même, qui a su imprimer à ses Madones un tel caractère de pureté, de candeur, tant d'ineffable suavité, a représenté la Mère du Rédempteur sur son trône au milieu des Saints, ou dans le Ciel au milieu des Bienheureux, mais toujours au milieu de l'appareil le plus solennel.

Fra Filippo au contraire se complaît dans les scènes de maternité les plus humaines, les plus douces; il est en cela le précurseur de Botticelli; et on peut dire qu'il est ainsi l'initiateur de cette admirable tradition florentine qui s'est développée depuis, dans la sculpture aussi bien que dans la peinture, jusqu'à Andrea della Robbia; il appartenait à cet artiste de populariser avec ses terres cuites émaillées le type de la Vierge de pureté adorant son divin Fils mollement étendu sur l'herbe au milieu de touffes fleuries de lis et de roses.

* * *

S'il faut en croire Vasari, Fra Filippo aurait fait pour les religieuses d'Annalena une *Crèche,* qui, après la suppression du couvent, passa à la Galerie d'Art Antique et Moderne à Florence, où elle fait l'admiration de tous. Là aussi, la Vierge est en adoration, devant son Fils; celui-ci, dans un mouvement bien enfantin, porte la main droite à sa bouche et fait mine de gigoter; il lève son pied gauche jusqu'à toucher la robe de sa Mère. De l'autre côté, dans une attitude pensive, Saint Joseph appuie sa tête sur sa main gauche; son bras repose sur le rocher; sa main droite tient un long bâton qui porte sur son épaule.

Derrière lui, dans le lointain, est représenté Saint Hilarion, vêtu en moine ; comme le religieux du tableau des Camaldules, c'est probablement un portrait. Sur un plan plus reculé encore, Saint Jérôme, à genoux, se frappe la poitrine avec une pierre, et de l'autre main étreint



LA VIERGE ADORANT SON FILS

(Galerie Antique et Moderne à Florence).

le Crucifix. En haut, dans les nuées, des anges aux ailes déployées, formant un chœur, tiennent une banderole sur laquelle on lit : GLORIA IN EXCELSIS DEO. A droite, derrière le mur d'un édifice en ruine, Sainte Marie Madeleine lève la tête dans une attitude de contemplation. Dans le fond, les rochers traditionnels en désordre, le bœuf,

l'âne, la chaumière où naquit l'Enfant Divin et les bergers avec leurs troupeaux.

Le tableau a beaucoup perdu aujourd'hui de sa beauté primitive ; la partie la meilleure consiste dans le groupe des anges et le personnage de Saint Hilarion. Ce serait, suivant Richa, le portrait au naturel de Fra Ruberto Malatesta, frère d'Annalena, « celui qui, d'après les mémoires du couvent, après une longue, affectueuse et laborieuse servitude près de sa sœur, alla finir sa sainte vie dans un ermitage près de Viterbe »[1].

Milanesi et Cavalcaselle sont allés plus loin encore dans cette voie ; ils écrivent catégoriquement : « L'ermite qui porte sur son épaule le nom d'*Hilarion* est, d'après Richa, qui vit le tableau à sa première place et d'après les mémoires du couvent, le portrait de Ruberto Malatesta, frère d'Annalena »[2]. Mais Vasari commet déjà une première erreur en affirmant que Filippo fit ce tableau de la Crèche pour les religieuses d'Annalena ; on sait en effet que le couvent fut fondé en 1453, mais que la pieuse ambition d'Anna Elena Malatesta ne put être satisfaite avant 1455 ; c'est alors seulement que Calixte III lui accorda la permission « de construire dans sa demeure un oratoire public, pour y célébrer la messe et les offices divins »[3]. Quand on connaît bien dans quelles conditions s'est développée la manière de Lippi, il est impossible que ce tableau soit une œuvre d'une date aussi tardive ; il doit appartenir, sans aucun doute, à la période de transition du maître ; on y voit en effet, au moins en partie, les nouvelles tendances qui chaque jour éloigneront davantage Lippi de la tradition pour le mettre en contact plus direct avec le monde réel.

Si ce tableau n'a pas été peint pour le couvent en question, il paraîtra d'autant moins admissible que dans ce saint, d'aspect jeune encore (il porte 30 à 35 ans), on puisse reconnaître le frère d'Annalena dont nous savons qu'il fut prêtre et chevalier de l'ordre de Saint Jean et qu'après avoir assisté à la fondation du couvent dû à sa sœur, il se retira dans un ermitage près de Viterbe, où il mourut.

---

1 *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine*. Florence, 1762, vol. X, p. 145.

2 Vasari, vol. II, p. 619, note 2, et Cavalcaselle, loc. cit., vol. V, p. 144, note 1.

3 *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine*, vol. X, p. 137, 138.

Dans le tableau de Fra Filippo nous trouvons un Saint Jérôme, qui pourrait nous fournir plutôt une indication relative à une église ou à un couvent dédié au saint docteur; mais si nous devons renoncer à reconnaître sous la robe d'Hilarion le portrait du frère d'Annalena, il ne nous convient pas de nous livrer à un travail hasardeux de conjecture, et nous renonçons à dire quel est celui des lieux saints de Florence placés sous le patronage de Saint Jérôme auquel cette peinture a primitivement appartenu.

* * *

L'autre tableau sur le même sujet, qui est aujourd'hui au Musée de Berlin, est de beaucoup supérieur aux autres peintures du même maître qui nous sont restés, par l'expression gracieuse des personnages, le fini exquis du travail, la vivacité et la limpidité du coloris. Là aussi la Vierge est en adoration devant son Fils; mais l'Enfant n'a aucun de ces défauts que l'on remarque dans les œuvres précédentes de Lippi, le cou trop court, l'ovale du visage trop large, les articulations un peu lourdes; il est au contraire d'une grâce infinie, avec la position toute enfantine de ses mains, son visage bien rempli et délicat tout ensemble, son petit corps nu tout rose. L'auteur, satisfait de la beauté de son œuvre, la signait: FRATER · PHILIPPUS · P. On lit cette signature sur le manche d'une hache plantée dans le tronc d'un arbre[1].

« Il fit encore, dit Vasari, pour la femme de Cosme de Médicis un tableau représentant cette même Nativité du Christ et Saint Jean Baptiste; elle le destinait à l'ermitage des Camaldules, à l'une des cellules d'ermite qu'elle avait fait aménager pour ses dévotions sous l'invocation de Saint Jean Baptiste. Lippi fit également divers petits tableaux que Cosme offrit au pape Eugène IV, vénitien; ces tableaux valurent à notre artiste un grand crédit auprès de ce pontife »[2].

---

[1] Une réplique de ce tableau, œuvre de Neri di Bicci, est conservée dans la collection du Cenacolo di Santa Appollonia. Il serait à désirer qu'à défaut de l'original cette copie en prît la place sur l'autel de la Chapelle peinte par Benozzo dans le Palais des Médicis.

[2] Vol. II, p. 616.

Nous ne savons rien du sort de ces petits tableaux ; quant au tableau de la *Nativité,* certains critiques veulent le retrouver dans la toile de la Galerie Antique et Moderne qui représente précisément le



LA VIERGE ADORANT SON FILS
(Musée de Berlin).

petit Saint Jean à droite, et plus bas le buste d'un saint camaldule ; d'autres l'identifient avec le tableau du Musée de Berlin décrit plus haut. Pour établir que la toile de la Galerie de Florence ne peut pas être celle qu'avait fait faire la femme de Cosme, les auteurs des cata-

logues du Musée de Berlin font remarquer que le moine placé en avant, dans un angle, doit être sans aucun doute le portrait du personnage qui a commandé l'œuvre [1]. Mais ils oublient que le tableau de Florence vient directement de l'ermitage des Camaldules, pour lequel la femme de Cosme l'avait fait exécuter; l'œuvre de Berlin, au contraire, est sans aucun doute celle que le biographe dit se trouver au Palais Médicis: « Il fit encore un autre tableau qui fut placé dans la Chapelle du Palais des Médicis, et il y peignit la Nativité du Christ » [2].

Dans l'Inventaire publié par Müntz nous lisons une description qui correspond parfaitement à l'œuvre conservée aujourd'hui à Berlin : « Un tableau sur le dit autel de bois; sur les côtés de l'autel des colonnes de marbre blanc aux cannelures peintes, des chapiteaux dorés, des corniches, des architraves, une frise dorée, sur laquelle sont peints des chérubins ; le tableau représente une Notre Dame qui adore son Fils étendu à ses pieds, et un Saint Jean et un Saint Bernard et Dieu le Père avec la Colombe devant lui. C'est l'œuvre de . . . . » [3].

* * *

On se plaît à attribuer à la première période artistique de Fra Filippo deux peintures en forme de lunette, qui sont aujourd'hui à la Galerie Nationale de Londres ; elles furent, elles aussi, faites pour le compte des Médicis et elles proviennent de leur Palais, plus tard Palais Riccard [4].

Ces deux œuvres sont vraiment remarquables par la noblesse et la grâce singulière de la composition, par la spontanéité de l'action, par l'expression ingénue des personnages disposés avec art dans un milieu

---

1 Meyer und Bode, *Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin.* Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, p. 14.

2 Vol. II, p. 615.

3 *Les collections des Médicis au XVe siècle.* Paris, Librairie de l'Art, 1888, p. 62. Cfr. Fabriczy, *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze,* extrait de l'*Archivio Storico Italiano,* série V, tome VII, année 1891, p. 54, n. 134; et le *Codice dell'Anonimo Gaddiano,* p. 117, n. 136.

4 Cfr. Charles L. Eastlake, *Pictures in the National Gallery.* Londres, p. 12-14. Richter J. P., *Italian Art in the National Gallery.* Londres, Sampson Low, 1883, p. 19.

et un entourage caractéristiques ; elles représentent l'Annonciation et Saint Jean Baptiste avec d'autres saints.

Le premier de ces tableaux respecte la disposition traditionnelle des personnages ; il représente la Vierge dans un petit vestibule, d'où l'on entrevoit les humbles et paisibles chambres à son usage ; du côté opposé, dans le jardin, l'ange qui s'incline devant elle ; il tient de la main gauche un lis et il donne la bénédiction de la main droite.



L'ANNONCIATION
(Galerie Nationale de Londres).

Il n'est pas aisé de décrire les mérites de cette œuvre exquise, dans laquelle tout est traité avec un soin amoureux ; depuis les personnages aux contours pleins d'élégance et de finesse jusqu'aux moindres accessoires, de l'architecture aux petites fleurs du pré ; où le coloris vif et gai des vêtements anime les personnages en donnant au tableau une tonalité charmante qui attire ; et ces mérites divers, bien loin d'affaiblir le sentiment de piété de la scène, y ajoutent au contraire un charme nouveau.

La Vierge est assise ; elle porte le corps en avant et s'incline, la main droite sur la poitrine, un livre ouvert sur les genoux ; l'ange s'incline, abaissant sa tête blonde ; il y a sur le visage des deux personnages un je ne sais quoi d'ingénu et d'humain qui attire beaucoup plus que ces types de convention reproduits avec trop de complaisance par les peintres de l'époque précédente. Cette admirable scène a été adaptée avec beaucoup d'art par le peintre à la forme cintrée de la

lunette, et les deux charmants personnages, dans leur attitude penchée l'une vers l'autre, sont en harmonie parfaite avec la forme du cadre.

* * *

Le Saint Jean Baptiste de l'autre lunette est assis sur un long banc de marbre marqueté de nuances variées ; il prêche, ayant à ses



SAINT JEAN BAPTISTE ET AUTRES SAINTS
(Galerie Nationale de Londres).

côtés Saint Cosme et Saint Damien, Saint Antoine et Saint Pierre martyr, Saint Laurent et Saint François, dans un élan d'extase et de piété.

La scène est d'une simplicité grandiose ; elle a un tel caractère d'intimité qu'on la dirait inspirée par l'esprit moderne. Ces Saints sont groupés avec art sur ce long siége de marbre, au milieu d'un parc ; on dirait de savants humanistes ou des académiciens discutant dans les jardins d'Antonio degli Alberti ou dans les cloîtres de San Spirito ou degli Angioli. Chacun de ces sept personnages a un type bien particulier ; les têtes sont toutes modelées avec le plus grand soin, les nimbes dorés se détachent sur le vert sombre des arbres, et les vêtements, étudiés certainement d'après nature, offrent une harmonieuse symphonie de couleurs et une riche variété de tons. Il y a encore, pour ajouter à l'effet, une décoration très ornée, les garnitures très fines qui enrichissent les vêtements, la délicatesse du dessin des lettres

orientales traditionnelles sur les bords, le soin avec lequel sont rendues les draperies et les plus petites particularités.

* * *

Cette passion pour les accessoires, Filippo la doit sans doute à sa minutieuse analyse de la vérité; elle témoigne chez l'artiste d'un profond sentiment de la nature; mais elle est aussi le résultat de la profonde influence qu'exerça sur lui Gentile da Fabriano, avec sa célèbre Adoration des Mages, peinte en 1423 pour Palla Strozzi, et qui fait l'ornement de la Galerie d'Art Antique et Moderne à Florence.

Dans cette œuvre où éclate une heureuse fusion des caractères de l'école Ombrienne et de l'école de Sienne — par exemple le luxe des dorures et le souci amoureux du détail — nous devons admirer la passion avec laquelle l'auteur s'appliqua à reproduire sous un sentiment poétique certains effets de la nature. Assurément Filippo admira dans l'œuvre de Gentile la profusion des ors et la richesse des vêtements, le sentiment de la réalité et la grâce exquise du dessin, le goût avec lequel sont reproduites les fleurs, les herbes, les animaux; et tout en restant florentin par son interprétation large et bien comprise du vrai, il donna un soin tout spécial à ces accessoires, les caressant en quelque sorte avec tant d'amour qu'il en fit comme un des traits caractéristiques de son propre talent.

C'est dans ce vif intérêt pour toutes les créations et les manifestations de vie de la nature que Filippo puise son inspiration; il reproduit avec un enthousiasme ingénu le pré verdoyant et il l'embellit de toutes sortes de fleurs; il anime de la vie des oiseaux les fonds alpestres de sa Nativité et d'une variété de plantes les crevasses des murs ruinés et les éboulis de roches; c'est ainsi que, dans le tableau de Berlin, il pose sur le tronc d'un arbre brisé, devant l'image souriante du Rédempteur enfant, un chardonneret aux couleurs éclatantes.

* * *

A Florence le culte de la Vierge à l'Annonciation et de son antique image dans l'église des Servi fut toujours vif et général; et l'on peut dire qu'il n'y avait dans la ville ni maison ni église où

la Salutation Angélique ne fût pas représentée. Cette scène sacrée, dans sa simplicité primitive, touche à la perfection avec l'Angelico; Lippi l'enrichit peu à peu de nouveaux personnages, de fonds, de perspective architecturale avec une décoration de plus en plus somptueuse et magnifique. Déjà, dans une cellule de San Marco, l'Angelico avait adjoint, comme témoin du saint mystère, Saint Dominique; mais Lippi suit la tradition de Masaccio qui, le premier, introduisit largement dans ses peintures des portraits de personnages vivants; tantôt il donne à l'ange messager un ou deux autres anges comme compagnons, tantôt il introduit dans la scène, agenouillés, ceux qui lui ont commandé le tableau, comme on le voit sur la toile de la collection Hertz. Ainsi se confondent la réalité et la légende mystique; et on ne tardera pas à voir les peintres donner à la Vierge elle-même les traits de femmes vivantes, soit la femme qui avait commandé le tableau, soit leur propre maîtresse. Dans toutes les autres scènes de l'histoire sainte ils introduiront, comme témoins et même comme acteurs, leurs maîtres ou leurs patrons déguisés sous la robe de saints personnages; nous les verrons user de ce procédé dans des circonstances où nous le jugerons inopportun, au double point de vue de la morale et de l'art.

C'est en vain que Savonarole protestera contre les tendances qui vont introduire au sein de l'église et dans les plus augustes mystères, avec toute leur vie et leur frémissement passionné, tous les appétits et toutes les vanités humaines.

* * *

« Il fit pour les religieuses des Murate deux tableaux: une *Annonciation,* placée sur le maître-autel; l'autre, pour la même église, sur un autel, reproduisait des scènes de la vie de Saint Benoit et de Saint Bernard ». Ainsi s'exprime Vasari [1].

L'église des Murate fut commencée en 1439; en 1443 Giovanni Benci lui fit don de trois autels, le maître-autel (celui de l'Annonciation), celui du Crucifix et celui de Saint Bernard [2]. Le tableau de Lippi

[1] Vol. II, p. 617.

[2] Recueil de Mémoires Ecclésiastiques des Strozzi.

paraît donc se rapporter à cette date; il est toutefois possible qu'il faille l'attribuer à une époque antérieure; et pour des raisons de style nous croyons cette hypothèse très vraisemblable, d'autant mieux que le couvent existait sous le titre de l'Annunziata depuis 1424 [1].



L'ANNONCIATION
(Musée de Munich).

L'*Annonciation* des Murate, décrite par Richa, qui la vit à sa place, se trouve aujourd'hui au Musée de Munich [2]. On voit un portique qui s'ouvre sur un jardin; sous le portique la Vierge debout fait face à l'Ange agenouillé; elle porte la main droite à sa poitrine; sa main gauche retient les plis de sa robe légèrement relevée; elle baisse les yeux et incline la tête vers l'Ange. Celui-ci est à genoux; la tête ceinte d'une couronne de roses, il porte la main droite à sa poitrine; sa main gauche, posée sur le genou, tient une branche de lis. Derrière lui, sur le seuil de la porte, un autre ange contemple la scène avec étonnement; il tient lui aussi une branche de lis. En haut, au milieu des nuées, le Père Éternel, soutenu par trois chérubins, avec deux anges à ses côtés, fait pleuvoir des rayons d'or sur le Saint Esprit.

---

[1] Dans le volume du Recueil des Strozzi, n. 233 XR, c. 343, on lit: « Dans la petite église construite à côté de l'habitation des religieuses, on plaça sur l'autel un tableau représentant la Très Sainte Annunziata; c'est pour cela que le couvent prit le titre de l'Annunziata; comme plus tard il prit le nom de Couvent des Murate, parce qu'on avait fait murer la porte, *avec cette décision qu'elle ne devait s'ouvrir que pour laisser entrer de nouvelles religieuses ou pour d'autres cas urgents* ».

[2] REBER, *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Alteren Pinakothek in München*, n. 1005. MUTHER, *Der Cicerone in der Münchner Alten Pinakothek*, p. 50.

On est frappé, en présence de cette peinture, de la souveraine richesse de la partie architecturale et de la variété des types (la Vierge est d'une longueur exagérée et manque d'expression; l'Ange est mieux proportionné, mais l'âme est absente; la figure du second Ange est la plus vraie de toutes); mais cela même nous montre bien les fluctuations de l'artiste entre les formes ingénues de sa première manière et celle qui se développe insensiblement chez lui par l'étude plus directe et plus attentive de la vérité. Le fond offre de l'intérêt; deux fins pilastres cannelés d'ordre corinthien, soutenant un entablement un peu lourd, le divisent en trois compartiments; entre les pilastres s'ouvrenttrois passages cintrés soutenus par des demi-colonnes ioniques adossées aux pilastres; ces formes architecturales font penser à la fresque de la Trinité peinte par Masaccio à Santa Maria Novella.

* * *

Comme pour les tableaux d'Annalena et des Murate, nous ne pouvons assigner de date certaine à une autre œuvre qui compte parmi les meilleures de Fra Filippo, le tableau de San Lorenzo. « Contigu à cette même chapelle, écrit Richa, se trouve le chœur d'hiver des chanoines; après ce chœur une autre chapelle des Martelli, dite aussi chapelle des Fabriciens, construite, si je ne me trompe, par Taddei, Aldobrandini et Martelli qui étaient Fabriciens au moment de la restauration de l'église. Ce qui me détermine à le penser, c'est la présence des armoiries de ces trois familles au milieu de la voûte, en haut, comme celle des tombeaux de ces Fabriciens dans la crypte qui correspond à cette chapelle. Dans cette chapelle il y a un Crucifix en relief, qui est une œuvre ancienne, et au-dessous un beau tableau de l'Annonciation, de la main de Fra Filippo »[1].

C'est en 1461 seulement, rappelons-le, que la nef transversale de la nouvelle église de San Lorenzo, commencée en 1442 sur les dessins de Brunelleschi, fut complètement mise en état et le maître-autel con-

[1] *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine*, vol. V, p. 32, 33.

sacré. Mais le style du tableau de Lippi ne permet pas de le rapporter à une date aussi tardive; le cadre lui-même (qui nous ramène, par la forme de ses chapiteaux, à la première moitié du XVe siècle) a été, on le voit, réduit et modifié pour s'adapter à la chapelle des Fabriciens, pour laquelle primitivement il n'avait pas été fait. Cavalcaselle le fait judicieusement observer, on voit généralement se dérouler sur la prédelle des scènes de la vie des saints représentés sur le tableau principal; dans cette œuvre, au contraire, au-dessous de l'Annonciation nous voyons les faits de la vie de Saint Nicolas de Bari. Aussi est-il légitimement permis de supposer « que la prédelle n'appartenait pas à ce tableau, mais bien à un autre, peint par Fra Filippo dans la même manière et avec les mêmes caractères que nous offre le tableau de l'Annonciation »[1].

Nous savons en effet qu'à San Lorenzo, avant la reconstruction, il y avait l'autel de Saint Nicolas et l'autel de l'Annonciation[2]; il est donc naturel, que lors de la restauration de l'église, les directeurs de l'œuvre aient commandé aux artistes les tableaux qui devaient orner les nouveaux autels, en réservant à ceux-ci leur titre primitif. Il n'est donc pas possible de suivre les vicissitudes des deux œuvres d'art de Fra Filippo, puisque, suivant le témoignage de Richa, en 1677 on fit subir à ces chapelles diverses modifications[3].

* * *

Mais quelles qu'aient été ces vicissitudes, cette Annonciation est certainement au nombre des meilleures productions de notre auteur. Aux deux principaux personnages de la scène s'ajoutent deux autres anges; l'un des deux s'incline vers l'archange, l'autre tourne la tête vers le spectateur d'un mouvement plein de vivacité. Lippi a sans doute subi l'influence de la célèbre Annonciation sculptée par Donatello pour les Cavalcanti à Santa Croce; mais, mieux encore que le sculpteur, le peintre a réussi à rendre le sentiment de la Vierge à cette heure

---

[1] *Storia della Pittura in Italia,* vol. V, p. 222, note 4.
[2] Recueil de Mémoires Ecclésiastiques des Strozzi.
[3] *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine,* vol. V, p. 28.

solennelle. Elle était debout et lisait; à l'arrivée de l'Ange elle s'est retournée, comme n'en croyant pas ses yeux; pleine de stupéfaction elle lève les mains et incline son visage sur lequel la surprise est



L'ANNONCIATION
(Église San Lorenzo à Florence).

peinte. Le fond est heureusement disposé pour ajouter à l'intimité de la scène; c'est un petit jardin de cloître avec des plates-bandes fleuries, des groupes d'arbres et une treille qui repose sur une élégante architecture; au-dessous de la treille, un puits au couvercle demi sou-

levé. Pourquoi faut-il que des restaurations mal entendues aient détruit une grande partie de la vivacité première et de la fraîcheur du coloris? Sur la prédelle, nous l'avons dit, se voient des scènes de la vie de Saint Nicolas; le Saint fait sortir trois jeunes gens nus d'un tonneau; le Saint jette une boule d'or aux filles d'un gentilhomme réduit à la pauvreté pour *maintenir leur jeunesse dans les voies de l'honneur;* le même Saint en vêtements pontificaux sauve la vie à un jeune homme sur le point d'être décapité.



L'ANNONCIATION
(Collection Hertz à Rome).

Devant ces admirables petits tableaux il faut répéter le mot de Vasari: « Si Fra Filippo a fait preuve d'un mérite rare dans toutes ses œuvres, il s'est vraiment surpassé dans les petites; il y a mis en effet tant de grâce et de beauté qu'on ne saurait rien imaginer de mieux; on peut le voir aux prédelles de tous ses tableaux »[1].

* * *

Dans le tableau de la collection Hertz, à Rome, l'Archange messager offre une branche de lis à la Vierge qui s'incline pour la recevoir, tandis qu'à droite, près d'une porte, deux femmes se tiennent debout, surprises par la céleste apparition; au premier plan, les deux personnages qui ont offert le tableau sont représentés en buste.

---

[1] Vol. II, p. 626.

La scène se déroule sous un portique; dans le fond, un jardin; à gauche, un lit orné de marqueteries et recouvert d'une riche étoffe ouvragée; il y a aussi des marqueteries sur le prie-Dieu de la Vierge.



L'ANNONCIATION
(Galerie Doria à Rome).

Nous n'avons aucun renseignement sur l'origine de ce tableau; on sait seulement qu'il se trouvait dans l'oratoire des Larioni à Pian di Ripoli; quant à Alessandro di Andrea et à Lorenzo di Ilarione de' Bardi, ce n'est pas avant 1452 qu'ils demandèrent et qu'ils obtinrent de s'appeler Larioni [1]. Seraient-ce les personnages qui offrirent ce tableau? Certes, l'œuvre se rapporte à une période bien ultérieure de la vie de l'artiste; ces figurines de femmes si vives, si émues rappellent les femmes du médaillon Bartolini, qui est aujourd'hui au Musée Pitti; le personnage de la Vierge, aux formes élégantes et au mouvement plein de grâce, ne manque pas de sentiment; nous en dirons autant de la

[1] ADEMOLLO, *Marietta de' Ricci*. Florence, Chiari, 1846, vol. III, p. 1148.

façon dont l'Ange présente le lis ; mais les deux donateurs, courts et massifs, avec leurs têtes colossales et leurs extrémités enfantines nuisent considérablement à l'harmonie de l'ensemble.

* * *

Fra Filippo a peint d'autres *Annonciations*. Mais il nous suffit d'avoir étudié les plus fameuses pour montrer le caractère de l'artiste et le sentiment qu'il met dans ce genre de sujet.



L'ANNONCIATION

(Galerie Antique et Moderne à Florence).

II.

Le premier avril 1438, Domenico Veneziano écrivait de Pérouse à Pierre de Médicis: « .... Aujourd'hui même j'ai entendu dire que Cosme s'est décidé à faire faire, c'est-à-dire peindre, un tableau d'autel; et il veut un travail magnifique. Ce projet me ravit; il me ravirait encore davantage si, grâce à votre intervention, il arrivait que je fusse le peintre choisi; si cette fortune m'échoit, j'espère, Dieu merci, vous faire voir des choses merveilleuses, aussi bien que si le tableau était d'illustres maîtres, comme Fra Filippo et Fra Giovanni, qui ont l'un et l'autre beaucoup à faire, surtout Fra Filippo; il fait un tableau pour San Spirito; et c'est un travail si considérable qu'il ne l'achevera pas en cinq ans, en y travaillant jour et nuit »[1].

Vasari mentionne « dans la sacristie de San Spirito de Florence un tableau de Fra Filippo avec la Vierge, des Anges autour d'elle et des Saints sur les côtés; œuvre d'un rare mérite, qui a toujours été l'objet d'une très grande admiration de la part de nos artistes ». Richa ajoute que ce tableau fut commandé par Gherardo di Bartolommeo Barbadori, qui en fit don à cette église par acte notarié devant Sire Bonaccorso di Domenico Salvestri en 1418[2]; Gaye et Milanesi corrigent cette date et lui substituent celle de 1438, en maintenant le nom du donateur et celui du notaire. Où Richa a-t-il pris ce renseignement? nous n'en savons rien. S'il a commis une erreur, les critiques qui l'ont corrigé en ont commis une à leur tour; car Gherardo di Bartolommeo Barbadori, de la paroisse Santa Felicita de Florence, était déjà mort en 1429; dans son testament daté de 1411[3], dressé par Sire Bonaccorso, il avait laissé pour héritiers ses enfants, ou, à leur défaut, la Société de San Michele in Orto, à charge d'édifier une

---

[1] Gaye, *Carteggio inedito d'Artisti,* vol. I, p. 136.

[2] *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine,* vol. X, p. 145.

[3] Arch. di Santo Spirito: *Contratti e testamenti,* let. *C,* n.° 76, c. 70.

chapelle sous le vocable de San Frediano, dans l'endroit qu'il plairait à cette compagnie de choisir[1]. Mais dans cet acte il n'est nullement fait mention du tableau de l'autel. A plus forte raison n'est-il pas question de Lippi. En 1418 Fra Filippo n'avait que douze ans et il ne pouvait être cité comme peintre dans un document de cette date.

Puis une difficulté s'éleva entre la Compagnie d'Or San Michele et les frères de Gherardo, Tommaso et Donato, « au sujet d'un fidéicommis du testament de Bartolomeo leur père »[2]; ce différend ne fut terminé par un accord entre les parties qu'en 1432; et en 1436 les *Capitani* accordèrent à Michele di Frosino, à qui était échue l'obligation d'élever *quamdam cappellam in ecclesia Sancti Spiritus de Florentiæ pro anima Gherardi de Barbadoris*[3], le droit de proroger d'un an le terme fixé pour la construction de cette chapelle. Enfin, le 15 novembre de la même année, après avoir vérifié les comptes d'Albizzo, Piero et Domenico di Niccolò da Settignano pour la fourniture des pierres et des marbres destinés à la Chapelle de San Spirito, les *Capitani* paient à ces artistes ce qui leur est dû[4]. C'est seulement l'année suivante (1437), que fut commandé à Fra Filippo le tableau pour cette Chapelle pour le prix de quarante florins d'or[5].

Cavalcaselle le fait remarquer avec raison: si le tableau auquel faisait allusion Domenico Veneziano dans sa lettre à Pierre de Médicis est bien celui qui fut commandé à Fra Filippo pour la Chapelle Barbadori (et il n'y a aucune raison d'en douter), nous trouverions là

[1] « Cum hoc onere quod dicti Capitanei (Sancti Michaelis de Florentia) teneantur fieri facere et hedificari de bonis suis unam cappellam sive altare in civitate Florentie in illa ecclesia et loco et ubi videbitur dictis Capitaneis. Et ibidem fieri facere unum sepulcrum pro dicto testatore marmoreum. In qua de bonis dicti Gherardi providere et ordinare [debeant] quod ibidem qualibet die celebretur una missa. Quod altare debeat construi ad honorem Dei et sub nomine et vocabulo sancti Frediani ». *Archivio di Orsanmichele*, vol. 460, c. 189[t]-190. (Libro di Testamenti proveniente dall'Archivio diplomatico fiorentino).

[2] Ibid., c. 190.

[3] *Deliberazione dei Capitani di Orsanmichele*, vol. 26, c. 14[t].

[4] Ibid., vol. 26, c. 25[t].

[5] « 1436, die VIII Martij (st. f.). Jacobus Phylippi aurifex populi sancti Nicholaj de Florentia promisit quod frater Phylippus Tomaxii ordinis sancte Marie del Carmino consignabit bonum computum de florenis quadraginta, quos habere debet a dicta Societate pro pinctura tabule altaris cappelle Gherardi de Barbadoris, sin autem de suo proprio consignabit: et ea propter promixit et obligavit et renuntiavit pro guarantigia, presente dicto frate Philippo et promittente ut supra et Maso Pieri et Marcho (?) testibus ». *Deliberazioni e stanziamenti dei Capitani della Compagnia di Orsanmichele*, vol. 26, c. 39[t].

une nouvelle preuve du peu de zèle que mettait cet artiste à tenir ses engagements; car non seulement en 1438 il travaillait encore à un tableau qui lui avait été commandé plus d'un an auparavant; mais s'il faut en croire Domenico Veneziano, tout en faisant la part de l'exagération, il s'en fallait de beaucoup qu'il fût achevé.



LA VIERGE SUR SON TRÔNE ENTRE DES ANGES ET DES SAINTS
(Musée du Louvre à Paris).

Le tableau figure aujourd'hui au Musée du Louvre; bien qu'il ait beaucoup souffert, il reste digne des éloges que lui attribuait Vasari. Au centre, sur un trône, la Vierge debout domine la scène ; elle présente son Fils à l'adoration de deux évêques, Saint Frediano et Saint Augustin[1],

[1] *Sepoltuario nuovo della Sagrestia di S. Spirito*, vol. 38, c. 52, et *Memoriale*, vol. 37, c. 30. Voir aussi: *Codice Magliabechiano* (*Strozziano*), Classe VIII, n.° 1486, n.° interno 79, c. 79. *Da un libro degli Operai della Chiesa di Santo Spirito di Firenze.*

agenouillés l'un et l'autre au premier plan, les regards élevés vers lui. Ils sont revêtus de leurs riches habits sacerdotaux et s'appuient sur leur crosse. Autour de la Vierge, une couronne d'anges debout, un lis fleuri à la main. Derrière le parapet qui entoure le trône, aux deux extrémités de la toile, deux religieux, dont on ne voit que la tête, observent la scène ; et sur le devant, deux enfants, appuyés à la balustrade, regardent avec curiosité.



LE MIRACLE DE SAN FREDIANO.

C'est dans ces particularités, plus encore que dans le sentiment et le caractère des personnages, que Fra Filippo affirme toujours davantage sa tendance naturelle à faire prévaloir l'expression de la pure réalité sur l'idéal religieux. Mais chez la Vierge le caractère réaliste n'enlève rien à l'humilité et à la dignité de l'attitude ; chez les deux évêques agenouillés, la scrupuleuse exactitude de l'observation ne diminue en rien la noblesse et la sévérité de l'aspect ; les anges, dans leurs vives attitudes, sont pénétrés de cette vie dont l'artiste avait le secret pour animer les célestes créatures. A cela il faut ajouter la force du coloris, l'habileté du modelé, la sûreté du dessin.



UN ANGE ANNONCE À LA VIERGE SA MORT PROCHAINE.



SAINT AUGUSTIN DANS SA CELLULE.

Les mérites qui distinguent le tableau, on les retrouve, malgré de graves restaurations, dans la prédelle, qui est aujourd'hui à Florence, dans la Galerie d'Art Antique et Moderne ; le peintre y a représenté le grand miracle de San Frediano qui fait remonter vers sa source

le cours du fleuve Serchio; la Vierge à qui on annonce sa fin prochaine et Saint Augustin absorbé dans l'étude.

* * *

On aime à rapporter à la même date que le tableau de San Spirito la toile du Musée de Latran à Rome, qui représente le *Couronnement de la Vierge*. Vasari a écrit: « A Arezzo il exécuta, pour messer Carlo Marsuppini, le tableau de la Chapelle de San Bernardo



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
(Musée de Latran à Rome).

dans le couvent des moines de Monte Oliveto, un Couronnement de la Vierge, avec une assistance nombreuse de saints; cette œuvre a conservé jusqu'à présent une telle fraîcheur que l'on croirait qu'elle sort des mains de Fra Filippo »[1]. Lorsque le couvent fut supprimé, ce tableau passa d'abord par plusieurs mains; puis il fut acquis par Grégoire XVI qui le mit au Musée de Latran.

---

[1] Vol. II, p. 618.

Sur un trône qui occupe le centre de la toile, le Rédempteur est assis ; on le voit de profil ; il pose la couronne sur la tête de la Vierge qui, à genoux, joint les mains et incline légèrement la tête. De chaque côté trois anges jouent de divers instruments ; au-dessous d'eux, dans le panneau de gauche, deux saints de l'ordre de Saint Benoit ; l'un d'eux présente à la Vierge un homme agenouillé, les mains jointes ; à droite, dans la même attitude, un homme un peu plus jeune est présenté par un autre saint ; près de ce dernier, debout, un quatrième saint avec la robe de Camaldule.

Le premier des deux hommes agenouillés, le plus avancé en âge, est Carlo Marsuppini ; l'autre serait, au dire de Cavalcaselle, le fils du personnage qui a commandé le tableau. Pourquoi pas plutôt son frère, comme l'âge et la ressemblance le feraient supposer ? « Gregorio Marsuppini, écrit Gamurrini, laissa plusieurs enfants ; entre autres, Giovanni et Carlo ; messer Giovanni, à la mort de Carlo, son frère, et de Gregorio, son père, consacra leur souvenir dans l'église Santa Croce »[1]. Il est donc hors de doute que le personnage agenouillé à droite est le frère même de Carlo. Or, Carlo, secrétaire de la République de Florence, né à Arezzo en 1399, mourut à Florence en 1453 ; le personnage de gauche est un homme qui a dépassé cinquante ans ; une conclusion s'impose : ce tableau n'est pas, comme le voulait Cavalcaselle, contemporain de celui de San Spirito (1437-40) ; il est de beaucoup postérieur, d'une date voisine de 1450, c'est-à-dire après le célèbre *Couronnement* de la Galerie de Florence.

* * *

Mais avant d'étudier dans le détail cette œuvre merveilleuse, où l'on retrouve comme l'essence des mérites caractéristiques de Fra Filippo, il faut nous arrêter un instant devant un tableau que l'on croyait avoir été peint à Prato, les premières années du séjour qu'y fit Fra Filippo, quand il décora de fresques le chœur de la cathédrale ; il représente la mise au tombeau de Saint Jérôme. Vasari se trompe

[1] Eugenio Gamurrini, *Storia genealogica delle famiglie nobili toscane e umbre*. Florence, 1668, vol. I, p. 120, 121.



LA MORT DE SAINT JÉRÔME

(Cathédrale de Prato).

quand il le décrit comme ayant pour sujet la mort de Saint Bernard. « Dans l'église paroissiale de Prato il représenta sur un petit tableau au-dessus de la porte latérale, en montant l'escalier, un groupe d'estropiés qui recouvrent la santé en touchant le lit mortuaire où repose le corps de Saint Bernard, gardé par des religieux qui pleurent amèrement la mort de leur maître. L'expression des visages dans la tristesse et les larmes est reproduite avec un art et une exactitude vraiment admirables. Le détail de certaines robes des moines et l'ampleur des plis, la correction du dessin, l'entente de la composition, la grâce et la juste mesure qui distinguent cet ouvrage sorti des mains si délicates de Fra Filippo méritent tous nos éloges »[1]. Vasari a pris pour une foule d'estropiés un seul jeune homme perclus qui porte la main sur le lit mortuaire ; il eût mieux valu, comme le fait remarquer avec raison Cesare Guasti, que Vasari eût porté ses regards sur le paysage ; il aurait vu combien les petites scènes qui y sont peintes conviennent à Saint Jérôme[2]. Mais les éloges du biographe n'en restent pas moins justifiés par ces nombreux personnages de religieux, d'un si haut caractère de gravité, si expressifs dans leur attitude de douleur, avec tant de varieté et une vérité si spontanée.

Lippi ne s'écarte pas de la tradition dans la disposition de la scène ; il a certainement présente à l'esprit la fresque de Giotto à Santa Croce représentant la mort de Saint François ; mais dans l'œuvre de Lippi l'action se déroule d'une façon plus dramatique ; la composition s'est enrichie des épisodes de la vie du Saint et de cette gloire céleste avec ses gracieuses et élégantes figurines d'anges. Le beau personnage du prévôt Inghirami, à genoux, les mains jointes, largement dessiné, est rendu avec une belle simplicité de moyens et une si profonde vérité d'expression qu'il est digne de Masaccio ; il nous révèle déjà un artiste dans la plénitude de sa force.

Ulmann suppose que ce tableau fut composé avant 1453, c'est-à-dire peu de temps après que Fra Filippo eût été appelé à Prato, en guise « d'hommage du peintre au prévôt Inghirami, pour lui témoi-

---

[1] Vol. II, p. 622.

[2] Cesare Guasti, *Ricordanze di Messer Gimignano Inghirami ;* extrait de l'*Archivio Storico Italiano*, série V, tome I, année 1888, p. 12.

gner sa reconnaissance de l'avoir chargé de décorer le chœur de l'église paroissiale »[1]. Au contraire Cavalcaselle, qui se trompe en reproduisant l'inscription donnée ci-dessous[2] et qui assigne à la belle œuvre de Lippi la date de 1440, écrit qu'en 1450 « l'artiste en reçut la commande de la part de Gemignano Inghirami, l'historien connu par ses écrits et par les nobles charges dont il avait été revêtu dans l'Église romaine »[3].

Déjà Baldanzi, dans sa description de la Cathédrale de Prato, étudiant les épigraphes de la Chapelle de Saint Jérôme, en citait une contenant des listes d'honneurs et se rapportant à des familles nobles de 1665, où l'on remarque avant tout la « mention du prévôt Gemignano (Inghirami) cité plus haut; et le témoignage que la célèbre toile de Lippi placée près de la porte latérale de la croisée de cette église avait été peinte pour lui »[4].

Gemignano Inghirami habitait primitivement Florence; c'est seulement en 1451, c'est-à-dire après avoir été élu prévôt de la Cathé-

---

1 HERMANN ULMANN, *Sandro Botticelli*. München, 1893, p. 17.

2 D. O. M.
QVEM VIVENTEM IN COELIS
EXTINCTVM EFFINXIT IN TERRIS
CELEBRIS PICTOR FRAT. FILIPPVS
SIBIQ. CVNCTSQ. MORTALIBVS
ARA PROPE PORTELLAM CONSTRVCT.
NON SINE SACRIFICIIS COLENDVM
AN. MCCCCXL.
R. P. D. IEMINIANVS DE INGHIRAMIS
S. ROM. ROT. AVDITOR DEI HVIVSQ :
ECCLESIAE PRAEPOSITVS
PROPOSVIT
HVNC
ANTONIVS QVONDAM TEDALDI
ABB. BERNARDIN. ET ANTO. FILIP. Q. IO
NEC NON
VALER DECANVS ET IEMINIANS. OLIM. FRANC.
VT AD VNVM
VNI DEO
PLVRES COIRENT FAMILIAE IDM. SACELLVM
SANCTISS. VIRG. ANNVNCIATAE
D. HYERONIMVM
ANNVENTB. SVPERIOR. ADDIDERE
AN. DOM. M : DCLXV.

3 *Storia della Pittura*, vol. V, p. 792.

4 *Della Chiesa cattedrale di Prato*. Description détaillée de notices historiques et de documents inédits. Prato, MDCCCXLVI, p. 41.

drale de Prato, qu'il s'établit à demeure dans cette ville[1] et qu'il fit construire pour lui l'oratoire de Saint Jérôme dans la rue où était sa maison. Il avait une grande dévotion pour ce grand Docteur et Père de l'Église; ne trouvant pas que l'importance d'un simple oratoire répondît à ses sentiments, il voulut encore placer dans la Cathédrale le célèbre tableau de la mise au cercueil de ce Saint peint par Lippi; il le plaça non pas dans la Chapelle Inghirami (la famille était déjà alors divisée en plusieurs branches), mais près de la Chapelle du Crucifix. Que le saint en question soit Saint Jérôme et non pas Saint Bernard, le chanoine Giuseppe Nesti l'a démontré de la façon la plus éclatante; le Saint est représenté à un âge beaucoup trop avancé pour la seconde hypothèse; il n'y a jamais eu de portrait de Saint Bernard avec la barbe (nous verrons en effet que Lippi lui-même l'a peint sans barbe); les scènes du fond n'ont rien de commun avec la vie de Saint Bernard, en particulier la Sainte Grotte de Bethléem, c'est-à-dire le lieu même où Saint Jérôme fut enseveli [2].

* * *

Après avoir terminé la Mise au cercueil de Saint Jérôme, Filippo Lippi fut longtemps occupé au célèbre Couronnement de la Vierge, qui est aujourd'hui à Florence dans la Galerie d'Art Antique et Moderne. D'après Vasari, ce tableau fut peint pour les religieuses de Sant'Ambrogio et destiné au maître-autel de leur église.

L'œuvre est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'en donner une description minutieuse.

En haut, le Père Éternel pose la couronne sur la tête de la Sainte Vierge, qui, pénétrée d'une joie intime, joint les mains et s'incline, humble au sein de tant de gloire; sur les côtés, les anges chantent et tiennent de longues tiges de lis; aux deux extrémités, Saint Ambroise et Saint Jean Baptiste. Au premier plan, sous le costume de

---

[1] Cesare Guasti, *Ricordanze di M. Gimignano Inghirami*, p. 11.

[2] L'*Industria Pratese*, journal hebdomadaire. Prato, Dimanche 27 mai 1877, année I, n. 17. *Della tavola di Frate Filippo in Cattedrale.* L'article ne porte aucune indication d'auteur: Cesare Guasti et Cavalcaselle disent qu'il est du chanoine Nesti.



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

Fra Filippo Lippi

Saints et de Saintes, quelques personnages contemporains; à droite, plus bas, les mains jointes, le peintre; au-dessous de lui, un ange qui porte cet avis: IS PERFECIT OPUS; à gauche, deux moines dans une attitude d'adoration [1].

* * *

En dépit du caractère profondément religieux de la scène, tout sentiment de mysticisme s'efface devant l'impression de réalisme puissant dont l'artiste a marqué ce tableau sacré. C'est une délicieuse fête, telle que Fra Filippo devait en avoir vu dans sa chère Florence, à quelque joyeux Premier Mai, avec des enfants couronnés de roses, portant des rameaux de lis en fleurs et saluant le renouveau, agitant des rameaux fleuris, de frais feuillages, les *bannières de la nature.*



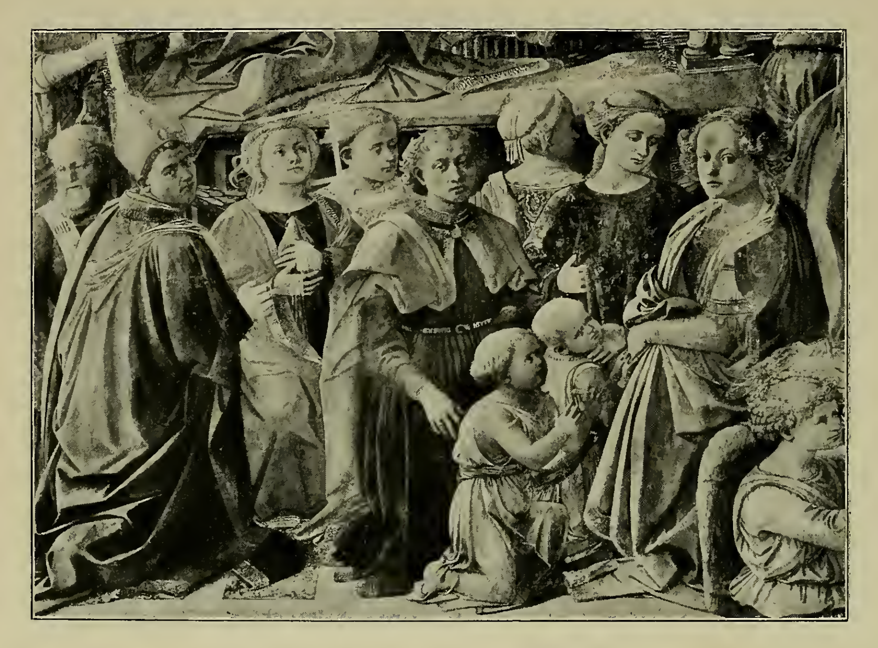
FRA FILIPPO LIPPI

(Détail du tableau de Sant' Ambrogio).

Quand il peint son Couronnement de la Vierge, l'Angelico réussit à nous faire revivre dans un milieu idéal, aussi bien dans le fond doré et radieux du tableau de Florence que sur le trône éblouissant — céleste tabernacle — de la toile de Paris. Mais ce n'est pas seulement par le dehors des formes qu'il cherche à reproduire l'enchantement de la vision mystique; il anime ses personnages, il répand sur eux un sentiment intime de recueillement et d'extase; il fait une ronde

[1] L'annotateur du *Riposo* de Borghini (édition de Sienne de 1797) dit qu'au milieu du tableau on lisait la légende suivante: *Frater Philippus;* et dans l'ornementation: *Ab huius ecclesie priore Francisco Maringhio an. MCCCCXLI facta, et a monialibus ornata fuit an. M.D.LXXXV.* Cfr. VASARI, vol. II, p. 615, note 2, et CAVALCASELLE, *Storia della Pittura*, vol. V, p. 157, note 1.

d'anges aux robes diaprées autour du trône où siégent dans leur majesté la Vierge et le Rédempteur ; il fait résonner sur leurs lèvres des accents et des chants joyeux. Fra Filippo au contraire édifie un grand autel ; et des deux côtés, comme s'ils assistaient à un spectacle, il met en ligne ses anges qui expriment les uns la dévotion, les autres une inconscience d'enfant, ceux-ci une joyeuse allégresse ; sur le devant, quelques personnages peints d'après nature, peut-être la famille de celui



DÉTAIL DU TABLEAU DE SANT'AMBROGIO.

qui a commandé le tableau ; et au milieu d'eux le peintre se réserve sa propre place. Il met tant de complaisance à placer ainsi en première ligne, peints au naturel, ces femmes et ces hommes qu'on dirait toute la scène sacrée arrangée à dessein pour les exposer, eux seuls, devant le public des fidèles ; et c'est peine perdue de mettre l'auréole autour de la tête de ces femmes et de ces hommes ! Quelle impression ne devait pas produire sur l'âme des spectateurs la vue de ces personnages que si peu de chose distinguait de leurs modèles bien connus, en chair et en os, à peine la robe et le nom d'un saint ?

« Vous peintres, vous faites mal », s'écriera un jour, mais en vain, Savonarole. « Les images de vos Dieux sont des images ressemblantes aux figures que vous faites peindre dans les églises ; et les jeunes gens vont disant de telle ou telle : " Ceci est la Madeleine, cette autre est Saint Jean ". Pourquoi faites-vous peindre dans les églises les figures qui ressemblent à telle femme ou à une autre ? et ceci est mal fait et en grand mépris des choses de Dieu. Vous peintres, vous faites mal ; si vous saviez le scandale qui s'ensuit, et que je sais moi, vous ne les peindriez pas ainsi. Vous mettez toutes les vanités dans les églises ».

Mais la vanité des femmes, dont le peintre épris des réalités visibles a mis le portrait dans son Couronnement, a reçu aujourd'hui sa punition. Elles ont beau se détacher de cette toile vives et fraîches, comme pour nous parler, avec le désir de nous révéler leur nom ; vain espoir ! la tradition est muette et nos propres recherches ont été impuissantes à nous les faire reconnaître.

* * *

Nous pouvons dire seulement que ce tableau ne fut pas composé pour les religieuses de Sant'Ambrogio, comme Vasari l'a écrit, mais pour Francesco di Antonio Maringhi, chanoine de San Lorenzo et chapelain de Sant'Ambrogio. Dans son testament, en 1441, Francesco stipula qu'il serait enseveli dans cette dernière église ; il disposait, entre autres choses, que toute sa créance sur les religieuses de Sant'Ambrogio devait servir à payer le prix d'un tableau commandé par lui et déjà commencé, destiné à la chapelle de la dite église[1]. En 1442 les religieuses décidèrent que la rente d'une propriété sise dans la pa-

[1] On lit dans le testament : « Item voluit et disposuit quod quicquid appareret dictum testatorem recipere et habere debere a dicto Monasterio quacumque de causa converti debeat in perfectionem tabule per eum ordinate et incepte ad cappellam maiorem dicte ecclesie S. Ambroxii et id totum legavit dicto Monasterio in dictam causam convertendum pro salute anime sue et predicta exequi voluit per abatissam dicti Monasterii et capitulum dicti Monasterii vel dicte abatisse succeditricem, in hoc earum conscientias onerando ». *Protocollo di ser Verdiano di ser Donato di ser Jacopo Rimbotti,* R. 190, c. 149[t] (1441, 28 juillet).

roisse de Sant'Ambrogio serait appliquée, suivant les volontés du testateur, *in perfectione cuiusdam tabule per ipsum ordinate et jam incepte ad altare cappelle majoris dicte ecclesie Sancti Ambroxii*[1]. Mais c'est seulement en 1447 que le tableau fut achevé, comme on le voit par le texte suivant:

Danari che si pagano per l'eredità di M. Francesco Maringhi.

Fra Filippo dipintore deve avere a dì 9 di giugno lire 1200 per dipintura della tavola di Sant'Ambrogio, computato in esso prezzo pannolino, con che s'impannò detta tavola, che ne è debitore detto Fra Filippo, e colori, e ogni altra cosa, d'accordo con Messer Domenico Maringhi, Lorenzo Bartolucci, e Giovanni di Stagio[2].

* * *

La peinture a certainement beaucoup souffert; mais ce tableau n'en reste pas moins une des plus belles œuvres de Fra Filippo. Composé avec un véritable amour, dans une harmonie et une grâce exquise de coloris, avec une haute vérité d'expression, il témoigne d'une étude intelligente de la nature; on le voit surtout au caractère sévère des physionomies et des personnages, à l'interprétation pénétrante des formes, à la variété et à la vivacité de la composition, à la clarté parfaite du modelé. C'est avec raison que Vasari juge cette œuvre très belle; il a pu en dire « qu'elle mit son auteur dans les bonnes grâces de Cosme de Médicis, qui, à cette occasion, devint son ami très dévoué ».

---

[1] « .... in quo (testamento) inter alia legavit de bonis suis dicto Monasterio Sancti Ambroxii unum podere positum in dicto populo extra muros in loco dicto la Piacentina infra suos confines, cuius redditus et obventus dictus testator disposuit debere converti in perfectione cuiusdam tabule per ipsum ordinate et iam incepte ad altare cappelle maioris dicte ecclesie S. Ambroxii; et quod ipsa tabula completa et perfecta, dicti redditus et obventus converti deberent in paramentis et aliis ornamentis pro cultu divino dicte et ad dictam cappellam ». *Protocollo di ser Verdiano di ser Donato di ser Jacopo Rimbotti,* R. 188, c. 222. (1442, 22 novembre). Il faut rappeler que dans un précédent testament du même chanoine Maringhi (26 août 1436) il n'est pas fait mention du tableau pour le maître-autel de Sant'Ambrogio. *Protocollo di ser Verdiano Rimbotti,* R. 190, c. 90.

[2] « Sommes payées pour la succession de messer Francesco Maringhi. Fra Filippo peintre doit toucher aujourd'hui, 9 juin, 1200 livres pour le prix du tableau de Sant'Ambrogio: — y compris, dans cette somme, le prix de la toile, qui est à la charge du dit Fra Filippo, et les couleurs, et tout le reste, d'accord avec messer Domenico Maringhi, Lorenzo Bartolucci et Giovanni di Stagio ». *Notizie dei Professori del Disegno,* Decennale IV del Secolo III. Florence, Batelli, 1845, vol. I, p. 507.

III.

« On lit dans un livre des *Provveditori di Camera* de Florence aux années 1446, 47 et 48, col. 546 (ainsi s'exprime Baldinucci), que le 16 mai 1447 on paya à Fra Filippo 40 livres pour avoir peint l'image de la Vierge et de Saint Bernard, destinée à être placée sur la porte de la Chancellerie du Palais de la Seigneurie ».[1] — « Il y avait au Palais de la Seigneurie (c'est encore Vasari qui le rappelle) deux tableaux distincts, une Annonciation au-dessus d'une porte et, dans ce même Palais, un Saint Bernard au-dessus d'une autre porte ». Il ne reste aujourd'hui de ces deux tableaux que le dernier, qui est au Musée National de Londres[2].



L'APPARITION DE LA VIERGE À SAINT BERNARD
(Galerie Nationale de Londres).

Cette œuvre n'est assurément pas sans mérite ; mais elle ne compte pas au nombre des meilleures de Fra Filippo ; c'est en elle pourtant que respire le sentiment religieux le plus vif et le plus profond. Le Saint lève la tête dans une attitude d'étonnement devant une merveille ; devant lui, la Vierge à mi-corps est debout, entourée de trois anges. Par malheur les ravages du temps et, plus encore, la maladresse des restaurations ont fort endommagé cette toile ; elle partage cette infortune avec l'autre tableau de la Casa Alessandri, qui doit avoir été composé vers la même époque.

---

[1] *Notizie dei Professori del Disegno*, vol. I, p. 508.

[2] Cfr. RICHTER, *Italian Art in the National Gallery*, p. 18 et 19, et *Descriptive and historical Catalogue of the pictures in the National Gallery, with biographical notices of the painters — Foreign schools*. Londres, 1898, p. 286, n. 248.

* * *

« Messer Alessandro degli Alessandri », écrit le biographe d'Arezzo, « alors chevalier et son ami, lui fit faire pour son église de la villa de Vincigliata sur les hauteurs de Fiesole, un tableau représentant Saint Laurent et d'autres Saints, dans lequel l'artiste mit le portrait d'Alessandro et de deux de ses fils» [1].



SAINT LAURENT
ENTRE LES SAINTS COSME ET DAMIEN
(Palais Alessandri à Florence).

Le tableau était d'abord rectangulaire ; on le réduisit à la forme de médaillon par amour de la symétrie, pour faire un pendant. On voit au centre Saint Laurent entre les Saints Cosme et Damien ; en bas, agenouillés, trois personnages sont en adoration ; à droite, Alessandro degli Alessandri ; à gauche, ses deux fils. A ce tableau se rattachent encore deux autres tableaux avec des Saints ; ces tableaux, d'abord séparés, puis réunis, se trouvent encore dans le même palais.

Alessandro, celui qui fit la commande, est représenté comme un homme d'environ cinquante ans ; or nous savons qu'Alessandro degli Alessandri naquit en 1391 ; le tableau aurait donc dû être peint peu après 1440. Les portraits des deux fils, représentés comme des jeunes gens en marche sur leurs vingt ans (Iacopo naquit en 1422, Antonio en 1423), confirment la date probable de cette œuvre [2].

* * *

Vasari, nous l'avons déjà vu, raconte que le tableau de Sant'Ambrogio contribua à créer d'étroits rapports d'amitié entre Cosme et

[1] Vol. II, p. 626.
[2] Litta, *Famiglie Celebri Italiane. Alessandri già Albizzi*, tav. XXV.

Fra Filippo. En réalité Lippi avait déjà travaillé pour les Médicis, et il avait des relations intimes avec plusieurs personnages de cette famille ; mais la négligence qu'il ne cessait d'apporter à l'accomplissement



LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DES SAINTS

(Galerie Antique et Moderne à Florence).

des travaux qu'on lui confiait avait plus d'une fois rebuté Cosme. C'est après s'être vu forcé d'admirer le beau tableau du *Couronnement* qu'il admit de nouveau ce bizarre artiste dans ses bonnes grâces. Il est certain qu'après le *Couronnement,* et pour Cosme de Médicis, il peignit encore un tableau qui fut d'abord au Chapître de Santa Croce et qui

est aujourd'hui à la Galerie Antique et Moderne. Au centre, la Vierge presse sur son sein dans un mouvement de tendresse le Divin Enfant; celui-ci se serre contre elle en tenant dans ses mains une pomme. Sur les côtés, Saint François et Saint Damien, Saint Cosme et Saint Antoine. Le fond est formé d'un décor d'architecture composé d'autant d'édicules qu'il y a de personnages, divisé par des colonnes à chapiteaux corinthiens; au-dessus, court une architrave enrichie des *palle* des Médicis, dans le même genre que Michelozzo avait appliqué à la décoration extérieure de la Bibliothèque de San Marco.

Cavalcaselle, tout en rendant hommage aux mérites de cette toile, se refuse à la considérer comme une des meilleures œuvres de Lippi. Malgré tout ce qu'elle a eu à souffrir, les personnages ne manquent ni de caractère ni d'expression; sans doute le visage de la Vierge éveille peu de sympathie et nous retrouvons chez l'Enfant les défauts que nous avons souvent eu le regret de signaler dans les premières œuvres du maître; le groupe n'en est pas moins plein de grâce et de sentiment, et dans l'échange des gages d'affection entre la Mère et le Fils, il y a quelque chose d'intime et de fort.

Le gradin peint par Pesello faisait partie de ce tableau. L'Albertini signale en effet, dans son *Memoriale*, à propos de Santa Croce, « dans le Noviciat construit par la Maison des Médicis, un tableau de Fra Filippo et la prédelle de Francesco Pesello ». Vasari écrit aussi dans la vie des deux Peselli: « On voit encore dans la chapelle du Noviciat de Santa Croce, sous le tableau de Fra Filippo, une merveilleuse prédelle de petits personnages; on les dirait de la main de Fra Filippo »[1].

Trois de ces petites scènes se trouvent aujourd'hui dans la Galerie de Florence où est le tableau lui-même; deux sont au Louvre. Les premières représentent la Crèche, un miracle de Saint Antoine et la décollation des Saints Cosme et Damien; les autres, Saint François recevant les Stigmates et les Saints Cosme et Damien guérissant un blessé.

Nous ne savons pas exactement à quelle date Michelozzo construisit pour Cosme de Médicis la chapelle du Noviciat dédiée aux Saints Cosme

[1] Vol. III, p. 38.

et Damien ; mais, si l'on tient compte du caractère des personnages et du type de l'Enfant Jésus, le tableau de Lippi doit se rapporter aux environs de 1450. (L'Enfant Jésus procède directement de l'Enfant qui, dans le *Couronnement,* la tête tournée vers le spectateur, presse de ses deux petites mains la main gauche de la Femme agenouillée ; et celle-ci le caresse de l'autre main).

* * *

A la Galerie Antique et Moderne on attribue à Fra Filippo un *Saint Jérôme faisant pénitence ;* ce tableau ne présente pourtant aucun des caractères distinctifs de notre auteur.

Une note de Neri di Bicci, à la date du premier février 1454, nous apprend que Fra Filippo lui avait laissé deux cents parcelles d'or fin, *perchè glieli serbasse o ch' io ne facessi quello mi direbbe,* et il ajoutait : *e a lui detto : pezi 30 di* [oro] *fine, il quale volle mettessi in su uno quadro drentovi uno san Girolamo, il quale diceva aveva a fare per lo signore Gismondo, e facevaglielo fare Agniolo dalla Istufa*[1].

Vasari ne parle pas de ce tableau ; mais il nous dit en revanche que Fra Filippo, à San Lorenzo, peignit dans la chapelle de la Stufa un tableau resté inachevé. Il semble que ç'ait été une Annonciation. Richa, décrivant dans cette même église « la chapelle des Ginori, famille qui se rattache à Gabriel di Pier Ginori, chevalier, comte et podestat de Milan en 1494 », s'exprime ainsi : « Fra Filippo Lippi avait peint là un Crucifix avec Saint Jérôme ; ce tableau n'y est plus aujourd'hui ; on y voit à la place un tableau d'Ottaviano Dandini, représentant le Christ en croix avec Saint Jérôme, Saint François et la Madeleine »[2].

Le critique d'Arezzo nous fait connaître aussi un autre « Saint Jérôme faisant pénitence, de la main de Fra Filippo, dans la Garde-robe du duc Cosme, de la même grandeur que le Saint Augustin, traité non loin de là par Bernardo Vecchietti ». Nous savons d'ailleurs qu'en 1459

---

[1] *Ricordi di Neri di Bicci.* Ms. nella R. Galleria degli Uffizi, c. 10. Cfr. VASARI, vol. II, p. 84, note 2.

[2] *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine,* vol. V, p. 27.

Fra Filippo eut un procès avec Lorenzo Manetti pour le prix d'un Saint Jérôme ; Cavalcaselle suppose que ce pourrait bien être celui dont parle Vasari et qui se trouvait dans la Garde-robe du duc Cosme ; mais cette hypothèse elle-même n'éclaire nullement la question. Il est bien probable que Fra Filippo avait fait plusieurs tableaux sur le même sujet ; mais nous ne saurions affirmer que la toile de la Galerie Antique et Moderne, provenant du couvent aujourd'hui supprimé d'Annalena, fût de lui.

Si en effet la façon de draper rappelle bien la manière qui est propre à Lippi, il est vrai de dire (c'est Cavalcaselle qui en a fait le premier la remarque) que le type, les formes, l'expression du Saint, tout est grossier et vulgaire ; le coloris a quelque chose de cru et de noir ; dans les teintes apparaissent des ombres vert-obscur ; enfin la manière est sensiblement différente de celle du maître.

« Nous croyons », ajoute l'historien de la peinture italienne, « que si la commande a été reçue par Fra Filippo, il aura pris pour se faire aider un des artistes secondaires qui se trouvaient travailler dans l'atelier du maître. Ce pourrait bien avoir été ce Giovanni da Rovezzano, élève d'Andrea del Castagno, qui abandonna l'atelier d'Andrea pour se mettre avec Fra Filippo et contre lequel plus tard il gagna un procès à propos de la somme de 40 florins d'or qu'il devait toucher et qu'il n'avait point reçue »[1].

* * *

Des autres tableaux de Fra Filippo énumérés par Vasari, il ne reste aujourd'hui que le souvenir. Le tableau de l'Annonciation pour l'église Sant'Iacopo de Pistoia, que Tolomei vit dans la maison Bracciolini, fut peint par Lippi « pour messer Iacopo Bellucci ; et il fit le portrait de ce dernier sous les traits d'un ecclésiastique qui est debout, lisant, derrière l'ange Gabriel »[2].

Pour la Cour des Huit, Lippi peignit un demi-médaillon à la détrempe, avec une Vierge tenant l'Enfant dans ses bras. C'est l'œuvre

[1] Cavalcaselle, vol. V, p. 225.
[2] *Guida di Pistoia.* Pistoie, 1821, p. 59.

que Cavalcaselle voudrait retrouver dans le tableau du Musée de Berlin. Le Divin Enfant y est bien sans doute, mais il y figure assis sur une espèce de balustrade d'appui, et la Mère l'enveloppe de ses caresses.

De même, le tableau de la maison Capponi, celui de l'église San Domenico à Pérouse, et les peintures des Sant'Apostoli à Florence, ne sont plus aujourd'hui qu'un souvenir.

Ne nous attardons pas davantage à rechercher le sort de ces diverses œuvres. Suivons, il en est temps, Lippi à Prato, où il se rendit dès le mois de mai 1452. C'est là qu'il devait faire son œuvre la plus grandiose et la plus importante, celle dans laquelle éclatent dans toute leur splendeur la haute puissance et la fantaisie souveraine du maître.



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

(Musée de Berlin).

SECONDE PARTIE

(1452-1467).



Les fresques dont Fra Filippo décora la chapelle maîtresse de l'église paroissiale de Prato marquent le point culminant de sa production artistique. On y voit, à un plus haut degré que dans ses autres œuvres, une grande puissance de conception, une variété d'expression et une richesse de détails également remarquables. Par une heureuse alliance du sentiment de la nature et de l'instinct de la grâce qui était en lui, il donne un élan nouveau à ses personnages dans leur structure et dans leur attitude; il se plaît à rendre la séduction, le charme de la femme, il imprime à ses personnages un cachet plus personnel de sentiment, il donne à leur caractère un accent plus intime de vérité. Aussi en vient-on à penser, en présence de ces créations grandioses, que le mot de Vasari, un peu surprenant tout d'abord, n'est pas si loin de la vérité: « Si l'esprit de Masaccio n'est pas entré vraiment dans le corps de Fra Filippo, on peut dire que le grand novateur a dans une certaine mesure inspiré l'âme mondaine et légère du moine artiste ».

* * *

Dès le 10 juin 1440, le prévôt Nicolozzo de' Milanesi s'était adressé aux chefs de la Commune, comme patrons et conservateurs de la chapelle maîtresse de l'église paroissiale de Prato, et leur avait donné le mandat d'étudier les meilleurs moyens de décorer cette chapelle de peintures. Le 12 juin de la même année, messire Domenico Cambioni donnait le conseil « d'élire quatre personnes qui seraient chargées d'étudier la question d'accord avec les Maîtres de l'Œuvre de l'église; elles auraient en outre mandat de décider, avec le prévôt ci-dessus nommé, de tout ce qui serait relatif à ces travaux de peinture: le sujet, la manière, le paiement »[1].

Des années passèrent sans qu'on se mît à l'œuvre; on doit peut-être accuser de ce retard la peste qui, à cette époque, désola la cité. Aussi, en 1452, l'Angelico étant prieur du couvent de son ordre à Fiesole, les magistrats municipaux de Prato firent-ils appel aux bons offices de l'archevêque Antonino pour obtenir que Fra Giovanni voulût bien accepter de faire la décoration de la chapelle maîtresse de leur église. L'Angelico ne put accepter; car il désirait retourner à Rome pour y achever les peintures de la chapelle de Nicolas V au Vatican. Le procureur de l'église de Prato prit alors le parti d'envoyer à Florence, le 5 avril de la même année, un agent à la recherche d'artistes capables d'exécuter cette œuvre; leur choix se fixa sur Fra Filippo; et celui-ci, pour les besoins d'un travail de cette importance, s'établit à demeure à Prato.

Dès le mois de mai 1452, assisté de son élève Fra Diamante, il avait mis la main à l'œuvre[2]; nous avons à la date du 17 juillet la mention d'un règlement de comptes pour les échafaudages nécessaires à l'exécution des fresques[3].

---

[1] *Della Chiesa Cattedrale di Prato.* Prato, MDCCCXLVI, p. 29.

[2] « A frate Diamante di Feo da Terra Nuova, gharzone di fra Filippo di Tommaso dipintore e che dipigne la chapela de l' altar magore, de' avere a dì 29 di maggio lire 50, le quali se gli promisero per frate Filippo, e al detto frate Filippo per la chapela de l' altar magiore ...... ». Cfr. Cavalcaselle, *Storia della Pittura*, vol. V, p. 188.

[3] Ibidem.

Nous savons d'ailleurs que, le 8 août de la même année, les fabriciens du Ceppo prirent l'engagement de donner à Leonardo di Bartolomeo Bartolini, citoyen de Florence, vingt-deux grands florins d'or, si, à la date du 8 décembre, Fra Filippo « n'avait pas achevé certain médaillon de bois appartenant au dit Lionardo, sur lequel il devait peindre une scène de la vie de la Vierge Marie qu'il avait déjà commencée » [1].

* * *

Le naturel ardent et passionné de Fra Filippo, ses amours avec Lucrezia dont nous avons déjà, au début de cette étude, entretenu le lecteur, les aventures qui en furent la conséquence, enlevèrent à l'artiste le calme nécessaire à son œuvre. Il faut ajouter aux empêchements de cette nature deux importantes commandes qui retinrent longtemps le maître loin de Prato : en 1457, il retourna à Florence pour peindre un tableau destiné au roi de Naples, qui lui avait été commandé par l'intermédiaire de Jean de Médicis ; en 1461, il se rendit à Pérouse pour estimer une partie des fresques que Benedetto Bonfigli était en train d'exécuter dans la chapelle du Palazzo Pubblico de cette ville [2]. En outre, en 1459, il eut un procès avec Manetti pour le tableau qui celui-ci lui avait commandé ; en 1460, il s'occupa à peindre quatre scènes, aujourd'hui perdues, pour le tombeau de Gemignano Inghirami dans le cloître de Saint François à Prato. Dans ces conditions on comprend que l'œuvre principale ne pouvait pas être conduite avec tout le zèle désirable ; aussi en 1463 les personnages qui avaient fait la commande durent-ils chercher le moyen d'obliger Fra Filippo à terminer son œuvre ; d'autant mieux qu'il avait déjà reçu à cet effet une bonne somme d'argent.

---

[1] Gaetano Guasti, *I quadri della Galleria e altri oggetti d'arte del Comune di Prato.* Prato, Giachetti, 1888, p. 110. Documento VII.

[2] Quand les Magistrats de Pérouse passèrent avec Benedetto Bonfigli un contrat pour la décoration de la Chapelle du Palazzo Pubblico, dite *Cappella del Magistrato*, on mit comme condition que le travail serait estimé soit par Fra Filippo, soit par Domenico Veneziano, ou bien encore par Fra Giovanni da Fiesole.

* * *

La même année Fra Diamante, réclamé par le supérieur de son ordre à Florence, fut mis en prison. Comme on ne sait rien du vrai motif de cette peine, on suppose qu'elle était le châtiment des complaisances de l'élève favori pour la scandaleuse conduite de son maître; peut-être Fra Diamante lui-même n'était-il pas exempt de tout reproche. Peu importe d'ailleurs le véritable motif de cet emprisonnement; il est certain que, grâce à l'action du Conseil communal, désireux de voir terminer enfin les peintures dont il avait voté l'exécution, et à l'intervention de l'archevêque de Florence, Fra Diamante put revenir à Prato et reprendre avec Fra Filippo l'œuvre interrompue.

Malgé tout, au mois d'avril 1464, les quatre personnages chargés d'exercer un contrôle sur le travail de Fra Filippo déclarèrent dans leur rapport aux Magistrats qu'il n'y avait qu'un moyen de le contraindre à terminer son travail: c'était d'avoir recours à messer Carlo de' Medici, qui avait succédé à Inghirami dans la charge de prévôt. On obtint de lui qu'il assignât comme délai extrême pour l'achèvement de l'œuvre tout le mois d'août. C'est ainsi qu'après douze ans on vit enfin achever ces peintures.

* * *

Dans une étude consacrée aux œuvres que le grand artiste florentin exécuta à Prato, on ne saurait se dispenser de consacrer quelques lignes, si rapides qu'elles soient, à son élève et compagnon de travail, Fra Diamante di Feo da Terra Nuova. Placé dès sa première jeunesse au couvent du Carmine à Prato, Diamante y prit rapidement la robe de l'ordre. C'est peut-être dans ce même couvent que se décida sa vocation artistique; le fait alors était fréquent. Il est certain qu'au moment où Lippi fut chargé de peindre la chapelle maîtresse de l'église de Prato, Fra Diamante, alors âgé de vingt-quatre ans (il était né vers 1430), loua ses services à Fra Filippo comme garçon d'atelier. A partir de ce moment il ne quitta plus le maître; il devint son com-

pagnon et son aide, partageant avec lui la bonne et la mauvaise fortune.

Il est naturel de supposer que Fra Diamante avait déjà reçu les premiers principes de l'art; mais ses œuvres témoignent qu'il procède d'une façon directe et immédiate de Fra Filippo; et peu à peu, grâce à une collaboration continue, il en vint à prendre la manière et le faire du maître. Néanmoins il faut le dire tout de suite, il resta toujours bien en deçà des qualités éminentes de Filippo. Moins correct dans le dessin, conventionnel et dur dans la disposition des plis, monotone dans le coloris, Fra Diamante n'est jamais qu'un artiste à la suite de son illustre Frère en religion; cette infériorité éclate jusque dans les œuvres de sa maturité qui lui appartiennent tout entières. Son art est à une trop grande distance de l'art mâle et vigoureux du religieux florentin; et ses faiblesses sont si manifestes qu'il n'est pas difficile à un observateur attentif de reconnaître dans l'œuvre du maître la main de l'élève.

I.

En 1452, au moment où il avait à peine commencé à peindre la voûte de la chapelle maîtresse de l'église de Prato, Fra Filippo travaillait également à un tableau qui lui avait été commandé par Leonardo Bartolini avant son départ pour cette ville. Nous n'avons sur cette commande d'autres renseignements que le document déjà cité; on peut donc supposer que cette fois le peintre ne manqua pas à ses engagements. On peut reconnaître ce tableau dans la peinture du Musée Pitti, qui est regardée, avec raison, comme une des plus belles œuvres du maître.

Assise sur un siége d'apparat, la Vierge tient sur ses genoux le Divin Enfant; une grenade à la main, celui-ci montre à sa Mère, avant de le porter à la bouche, un grain de ce fruit. Dans le fond, à gauche, Sainte Anne sur son lit donne une caresse à sa Fille qui lui est pré-

sentée par une femme ; en même temps elle se retourne vers une autre femme ; celle-ci a l'air de faire signe à une servante qui, un panier sur la tête, se montre sur le seuil de la chambre. Du côté opposé, appuyée à un parapet, une jeune femme regarde une domestique qui, une



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

(Galerie Pitti à Florence).

corbeille sur la tête et un panier passé à son bras, marche d'un air pressé ; près d'elle, une femme d'âge mûr se retourne pour chercher un petit enfant qui s'est étroitement cramponné à sa robe et l'empêche d'avancer. Au fond, en haut, on voit représentée la rencontre de Sainte Anne et de Saint Joachim.

Cette œuvre, profondément réaliste dans ses formes et ses caractères, a une importance tout à fait à part dans l'histoire de l'art. On peut la considérer comme le prototype des *tondi* représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, pour lesquels l'École florentine eut tant de prédilection et qu'elle se plut à reproduire sur le bois, la toile, le marbre avec une fantaisie si originale, lorsqu'elle eut abandonné les formes gothiques des anciens triptyques pour ce genre infiniment plus commode et mieux adapté aux conditions des habitations de simples particuliers. Dans l'intérieur de ce cadre les personnages de Fra Filippo se développent encore un peu au hasard ; et ils nous font penser aux bas-reliefs que les sculpteurs de cette même période, à commencer par Donatello, exécutèrent en marbre, en majolique et en stuc. Mais le jour n'est pas éloigné où Botticelli, empruntant à Lippi l'idée générale, adaptera avec art à la ligne circulaire du cadre l'attitude de la Vierge, de l'Enfant Jésus et des Anges ; il portera à la perfection ce procédé iconographique qui fournira à Raphaël, dans une dernière et merveilleuse application, le sujet de sa Vierge à la Chaise.



DÉTAIL
DU TABLEAU DE LA GALERIE PITTI.

* * *

En 1453, Filippo fit encore, avec le portrait de Francesco Datini, un tableau dont Vasari parle en ces termes : « Dans le Ceppo de Francesco di Marco, au-dessus d'un puits dans une cour, on voit un tableau de la main de ce même artiste, avec le portrait de ce Francesco di

Marco, auteur et fondateur de ce pieux établissement ». Les administrateurs du Ceppo payèrent au peintre, le 28 mai de la même année, quatre-vingt-cinq florins ; dans ce prix était comprise la dépense pour le tabernacle, pour la colonne du puits et les ferrements de la poulie[1]. Ce tableau est aujourd'hui au Musée Communal de Prato; mais il a tant souffert qu'il n'est guère aisé de juger de son vrai mérite.



LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE DEUX SAINTS
(Musée Communal de Prato).

La Vierge est sur un trône ; elle tient assis sur ses genoux l'Enfant Jésus qui fait le geste de bénir ; des deux côtés, Saint Jean Baptiste et Saint Étienne. Aux pieds de la Vierge, Francesco di Marco Datini agenouillé, présente au Saint Précurseur les quatre délégués qu'il a fait nommer par la Commune pour administrer le Ceppo.

* * *

C'est à cette même date, ou tout au moins à cette période, qu'il faut rapporter, croyons-nous, le tableau du Musée de Berlin où Filippo a peint la Vierge Mère de Miséricorde. Sous son ample manteau, relevé et soutenu aux deux extrémités par deux anges, elle accueille la communauté de ses fidèles, hommes, femmes, jeunes filles, enfants, tous à genoux, en adoration. Cette antique représentation symbolique de la Divine Miséricorde, qui ayant

. . . . sì gran braccia
. . . accoglie ciò che si rivolge a lei,

[1] Gaetano Guasti, *I quadri della Galleria di Prato*, p. 42.

était souvent recherchée par les confréries religieuses ou par les administrations municipales; les unes aimaient à faire peindre leur image sous le manteau protecteur de la Vierge; les autres étaient heureuses de représenter dans la personne de la Mère du Rédempteur la protectrice du peuple.

On ne sait rien de bien particulier sur l'histoire de ce tableau, qui est aujourd'hui à Berlin; mais le type de la Vierge rappelle celui du



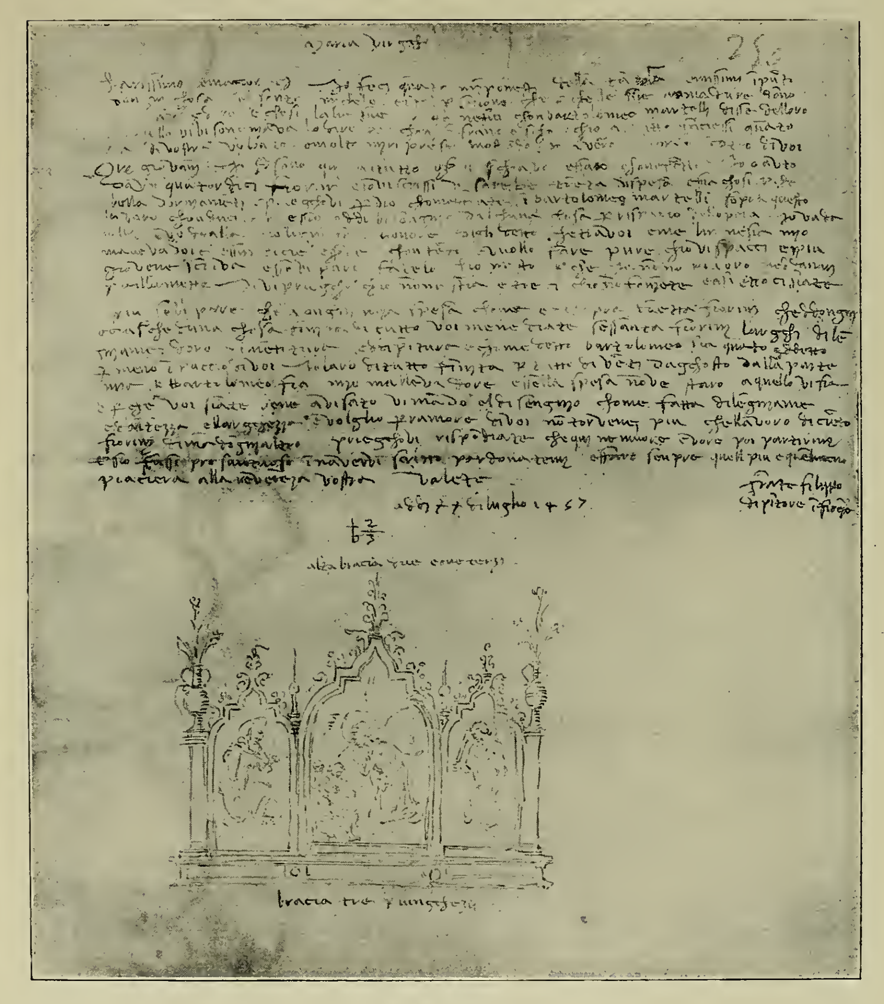
LA VIERGE DE MISÉRICORDE

(Musée de Berlin).

tableau peint par Fra Filippo en 1453 pour le Ceppo de Prato; quelques-uns des personnages (les femmes en particulier) se retrouvent à peine modifiés par les différences techniques de l'exécution sur les murs du chœur. Dans la petite tête de la jeune fille qui est à gauche de la Vierge, nous revoyons le modèle qui servit au peintre pour sa Salomé; de l'autre côté, immédiatement après l'homme agenouillé, nous retrouvons le type de la femme d'Hérode assise à la table du banquet; un peu au-dessus on reconnaît un personnage de femme déjà représenté sur le médaillon Bartolini. De même dans le groupe des hommes: à gauche, tel vieillard semble inspiré par le même modèle que le père de Saint Jean, dans la scène où le Précurseur prend congé de ses parents; tel autre personnage plus jeune fait penser à des figures déjà vues dans la fresque des obsèques de Saint Étienne.

* * *

En 1457, Fra Filippo était à Florence. Il peignait une toile destinée au roi de Naples ; mais il ne reste aujourd'hui de cette œuvre que la



LETTRE AUTOGRAPHE DE FRA FILIPPO
(Archives Royales d'État de Florence).

mention qui en est faite dans les lettres de Jean, fils de Cosme de Médici à Bartolomeo Serragli, agent de la Maison des Médicis près d'Al-

phonse d'Aragon, et dans celles qui furent adressées à Jean par Filippo et Francesco Colasanti.

Il résulte d'une lettre de Fra Filippo lui-même, en date du 20 juillet 1457, que l'œuvre était déjà assez avancée, relevée de riches ornements et de dorures; pour couvrir cette première dépense, l'auteur ne demandait pas moins de trente florins; il en réclamait soixante de plus pour la livrer entièrement achevée; il s'engageait en outre à en faire la remise le 20 du mois suivant, s'il recevait cet argent dont il avait un pressant besoin. Au bas de sa lettre il ajoutait, pour plus de clarté, une esquisse à la plume du tableau lui-même: au milieu, la Vierge à genoux, en adoration devant l'Enfant Divin et, derrière celui-ci, deux anges; à droite, un religieux; à gauche, un jeune homme, peut-être Saint Michel (il est question de ce dernier dans le texte de la lettre); tous les deux sont à genoux, dans l'attitude de l'adoration devant l'Enfant[1].

C'est l'unique trace qui soit restée du tableau destiné au roi de Naples. Il n'y a aujourd'hui dans la ville de Naples aucune œuvre de Fra Filippo.

II.

« Les religieuses de Sainte Marguerite, raconte Vasari, avaient commandé à Fra Filippo un tableau pour leur maître-autel. Pendant qu'il y travaillait il vit un jour une fille de Francesco Buti, citoyen de Florence, qui était dans ce couvent soit en qualité de pensionnaire, soit pour se préparer à prendre le voile. Fra Filippo remarqua Lucrezia (c'était le nom de la jeune fille); elle avait un air exquis et une grâce charmante; il fit si bien qu'il obtint des religieuses d'en faire le portrait pour servir de modèle à un personnage de la Vierge destinée au tableau en question »[2].

---

[1] Gaye, *Carteggio inedito di artisti,* vol. I, p. 175, 176, et Cavalcaselle, *Storia della Pittura,* vol. V, p. 163, 164.

[2] Vasari, vol. II, p. 620.

On connaît les suites de cette aventure ; mais il y a un débat ouvert entre les critiques pour retrouver le tableau et, dans le tableau, le portrait de la belle nonne. Comme Vasari nous parle de son air exquis et de sa grâce charmante, on a cherché dans toutes les œuvres de Fra Filippo une tête de femme susceptible d'être identifiée avec la jeune fille aimée par l'artiste, en remontant jusqu'aux toiles peintes avant son séjour à Prato.

Pendant un certain temps on admit que le tableau de la Naissance du Christ, aujourd'hui au Louvre (il n'est pas certain que ce soit une œuvre de Lippi), nous donnait le portrait de Lucrezia. Mais Milanesi a vu plus juste en reconnaissant le tableau cité par Vasari dans la toile qui est aujourd'hui au Musée de Prato sous le numéro XI. On y voit représentée sur un trône la Vierge qui donne la ceinture sacrée à Saint Thomas ; à la droite du trône, debout, Saint Grégoire et Sainte Marguerite, qui présente à Marie une religieuse agenouillée ; à la gauche, Saint Augustin et l'Archange qui guide Tobie.

Tout concourt à faire reconnaître dans ce tableau celui-là même que Lippi peignit pour l'église de Sainte Marguerite : la Sainte qui a donné son nom au couvent, l'évêque Saint Augustin, sous la règle duquel vivaient les religieuses, l'abbesse de Bovacchiesi, qui commanda le tableau et qui n'est autre certainement que la sœur présentée à la Sainte Vierge. Vasari a fait une double erreur, en confondant deux tableaux et en affirmant que le personnage de Notre Dame n'était autre chose que le portrait de la jeune Lucrezia. C'est plutôt dans Sainte Marguerite qu'il faut reconnaître ce portrait ; elle a en effet une physionomie bien autrement expressive et vivante que la Vierge, dont l'air du visage est insignifiant et quelconque.

Ce tableau, que le temps n'a pas épargné, n'est certainement pas au nombre des meilleurs de Fra Filippo ; et il ressort avec évidence de l'étude de quelques personnages assez faiblement traités que la part de collaboration de Fra Diamante dut être considérable. Mais Sainte Marguerite est due entièrement au pinceau du maître ; le personnage est extrêmement agréable ; on voit rayonner sur son visage une expression de fine mélancolie, un profond sentiment de vie intérieure ; le regard, légèrement abaissé, contribue à lui donner un caractère de

modestie ingénue, en même temps qu'il éveille un intérêt plus vif; le profil, au dessin net et plein de distinction, a été étudié et reproduit avec un profond amour, et on devine aisément la préoccupation passionnée avec laquelle il fut fixé sur le tableau.



LA VIERGE DONNE LA CEINTURE À SAINT THOMAS
(Musée Communal de Prato).

Nous retrouvons les traits de ce modèle si cher au peintre dans la Notre Dame du célèbre tableau des Offices qui date de cette même période; nous ne saurions pourtant tenir pour exacte la déclaration suivante de Cavalcaselle: « Dans ces personnages de femmes, la Sainte Marguerite de Prato aussi bien que la Vierge du Musée de Florence,

on a le type de prédilection de Fra Filippo et ses formes favorites »[1]. En effet, cette physionomie ne se retrouve pas sur les fresques; et tandis que d'autres personnages de femmes présentent un type différent (souvenir peut-être d'autres passions, d'impressions fugitives ou d'images conservées dans la mémoire de l'artiste), ces deux têtes-ci au contraire offrent des caractères si précis et des particularités si accentuées qu'on y voit tout de suite avec évidence qu'elles procèdent directement du modèle vivant. On peut en dire autant du personnage de la Vierge sur le tableau de Bartolini, qui est aujourd'hui au Musée Pitti, bien qu'il n'ait aucun rapport avec les personnages des deux peintures citées plus haut.

* * *

Dans le tableau des Offices, la Vierge au visage doucement expressif, aux formes élégantes, les mains jointes dans un geste de prière, se tourne vers l'Enfant Jésus soutenu par deux anges; le premier de ces anges sourit en regardant devant lui, en dehors du tableau. Si Fra Filippo a donné à la Vierge les traits de sa Lucrezia, il est certain qu'il a reproduit dans l'Enfant l'image du fils qu'il avait eu de cette femme aimée. La date de ce tableau devrait donc être reportée après 1457; peut-être (c'est une hypothèse d'Ulmann) le peintre le composa-t-il pour Jean, fils de Cosme de Médicis, en remerciement de la part qu'il avait prise à la commande du tableau pour le roi de Naples [2].

L'exécution franche et sure de cette œuvre révèle une main exercée, qui avait déjà fait ses preuves dans la pratique plus malaisée de la fresque. Mais la facilité apparente de l'exécution ne fait aucun tort à la précision et au soin minutieux; tout, au contraire, dans cette œuvre est traité avec amour: le blanc tissu si élégamment disposé sur la tête de la Vierge, le voile qui de sa tête tombe sur ses épaules, le fond montagneux, le siége sur lequel elle est assise, l'étoffe à fleurs du

[1] *Storia della Pittura,* vol. V, p. 177, note 2.
[2] *Sandro Botticelli,* p. 16.

coussin. Il n'est pas jusqu'aux extrémités qui ne soient mieux proportionnées et plus finies que dans les autres œuvres de Fra Filippo; il



LA VIERGE ADORANT SON FILS
(Détail du tableau de la Galerie des Offices).

montre ici une fois de plus un vif amour pour les formes réelles, un culte sincère pour une simplicité profonde et vraie.

* * *

Il faut reporter à la même époque, mais à coup sûr avant le tableau de Florence, un autre tableau avec la Vierge et l'Enfant, que l'on voit aujourd'hui au Musée de Munich[1].

---

[1] Franz von Reber, *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, n. 1006, et Richard Muther, *Der Cicerone in der Münchner Alten Pinakothek*. München und Leipzig, 1898, p. 50.

Ici encore, en dépit de l'auréole posée au-dessus de sa tête, la Vierge est une jeune mère qui se complaît aux caresses de son poupon. Assis sur ses genoux, soigneusement peigné et couvert d'une chemise blanche, l'Enfant porte la main droite au visage et la main gauche au sein de sa Mère; celle-ci, joyeuse, le soulève dans un élan de tendresse, et regarde en dehors du tableau comme pour inviter le spectateur à admirer le fruit de ses entrailles; ensemble plein d'une grâce exquise, où l'on voit la profondeur du sentiment éclater dans le regard pur et serein de la Mère, dans l'attitude pleine de vie de l'Enfant. La maternité est exprimée dans cette œuvre avec un esprit véritablement tout moderne, et le réalisme curieux de tous les détails est en harmonie parfaite avec ce sentiment; depuis cette manière de coiffe en dentelle si coquette qui couvre les cheveux de la Vierge, jusqu'au vêtement bleu clair brodé d'or qui l'enveloppe, au fond rocheux du paysage traversé par un fleuve, aux édifices qui couronnent la colline à droite.



LA VIERGE ET L'ENFANT
(Musée de Munich).

* * *

A Prato, Fra Filippo mena à bonne fin beaucoup d'autres peintures; les unes ont été détruites, les autres dispersées [1]. C'est ainsi qu'il

[1] Le document suivant se rapporte à d'autres travaux faits par Lippi pour le Ceppo: « Die 8 di dicembre 1456. Deliberarono e sopradetti rettori tucti e quatro dacordo che Giovanni camarlincho detto, possa dare et pagare senza suo preiudicio et dano a frate Filippo dipintore, uno resto di fiorini dieci de avere da questo Ceppo chome apare a libro debitori e creditori ». (Extrait d'un livre de *Stanziamenti e Deliberazioni* de 1453, tenu par Bartolommeo de' Migliorati da Prato, notaire public à Florence, qui se trouve aux Archives du Ceppo). GAETANO GUASTI, *I quadri della Galleria e altri oggetti d'arte del Comune di Prato,* p. 42, note 5.

nous est refusé d'admirer aujourd'hui les quatre lunettes qu'il peignit pour le prévôt Gemignano Inghirami sur la voûte au-dessus de son tombeau dans le cloître de Saint François.

Pour la somme de vingt grands florins, comme on le voit par le contrat de commande fait le 11 février 1459, Fra Filippo devait peindre



LA VIERGE ADORANT SON FILS
(Musée Communal de Prato).

dans la première lunette une Notre Dame avec son Fils dans les bras ; dans la seconde, Saint François recevant les Stigmates ; dans la troisième, Saint Jérôme ; dans la dernière, Saint Étienne et Saint Laurent. « Mais, ajoute Gaetano Guasti, si nous avons le contrat de commande, il nous a été impossible de trouver dans les papiers de la Prévôté une

trace du paiement. Toutefois on ne saurait mettre en doute l'exécution de ces fresques, bien que la mort d'Inghirami soit survenue peu de temps après. Nous trouvons en effet la mention qu'à trois reprises différentes on paya à un certain Biagio, dit Malviso, maçon, une certaine quantité de grains pour la location de bois et pour la construction d'un échafaudage »[1].



LA PURIFICATION
(Église Spirito Santo à Prato).

* * *

Des deux tableaux que, suivant Vasari, Fra Filippo peignit à Saint Dominique de Prato, le premier est perdu; le second, lors de la suppression du couvent en 1866, fut enlevé du réfectoire où il se trouvait et placé au Musée Communal.

Ce tableau a beaucoup souffert; il porte toutefois l'empreinte de la main du maître. Au centre, l'Enfant Jésus tend les bras vers la Vierge qui est en adoration, à genoux, les mains jointes; à droite, Saint Joseph assis, à gauche Saint Georges debout, tenant son étendard, rendent leurs hommages au Rédempteur. Près de Saint Joseph, Saint Vincent lève la main gauche dans un geste qui dit son émerveillement à la vue du Petit Sauveur; de la main droite il tient un livre ouvert, sur lequel on lit: TIMETE DEUM QUIA VENIT HORA JUDICII EJUS. Dans le fond, entre des rochers, deux bergers jouent de la cornemuse; en haut, une gloire d'anges.

On retrouve le même type de Vierge dans un autre tableau représentant la Purification, peint par le même maître en 1467 pour

[1] GAETANO GUASTI, *I quadri della Galleria* etc. Prato, Giachetti, 1888, p. 43, et CESARE GUASTI, *Ricordanze di Messer Gimignano Inghirami*, in *Archivio Storico Italiano*, serie V, tome I, année 1888, p. 12, note 3.

l'église de Spirito Santo ; ce tableau est aujourd'hui en très mauvais état et elle a été en partie repeinte ; mais on peut y remarquer, plus que dans n'importe quelle autre, la collaboration de Fra Diamante.

Ce fut la dernière œuvre de Fra Filippo à Prato.

* * *

Il faut en venir, il en est temps, à l'œuvre maîtresse de Lippi, aux célèbres fresques commencées, nous l'avons dit, en 1452, sous l'administration de messire Gemignano Inghirami et achevées sous celle de messire Charles de Médicis, fils naturel de Cosme. Elles représentent un certain nombre de scènes de la vie de Saint Jean Baptiste et de Saint Étienne ; le premier, protecteur de Florence et du territoire florentin, qui comprenait alors déjà le district de Prato ; le second, patron de Prato et titulaire de l'église.

III.

En peignant les scènes de la vie de Saint Jean, Fra Filippo n'oublia pas les œuvres qui antérieurement avaient mis en lumière les actes du Précurseur, telles que la porte d'Andrea Pisano et le fameux rétable d'argent que des orfèvres siennois et florentins avaient déjà ouvré en partie et dont le travail allait toujours se continuant. Sous l'influence de ces souvenirs, et tout en conservant sa liberté dans l'interprétation des sujets, il apporte plus de sobriété dans ses compositions ; il donne à son œuvre certains caractères plastiques et cette précision de contours qui est le propre de la sculpture ; il en résulte que ses personnages prennent par là une construction plus solide, un caractère plus intense et plus vivant.

Dans cet art de la fresque où un champ plus vaste s'ouvre devant l'artiste, où sa main se déploie avec une liberté plus grande, Fra Fi-

lippo ne se donne pas carrière avec la facilité d'un Benozzo ou la sûreté d'un Ghirlandaio ; mais il arrive à la vigueur du coloris, à la force du clair-obscur ; il trouve un modelé plein de largeur ; avec une



LES ÉVANGÉLISTES

(Cathédrale de Prato).

belle pâte et des couleurs d'une grande vivacité, il donne la vie aux chairs, aux vêtements ; il offre le double spectacle de la maîtrise de sa technique et du profit qu'il a su tirer de l'étude des œuvres des maîtres illustres venus avant lui.

* * *

Dans la voûte, sur un fond d'azur constellé d'or, suivant l'antique usage, Lippi plaça les quatre Évangélistes sur des nuées; Saint Marc, la tête penchée dans une attitude méditative; Saint Mathieu, la tête soulevée par l'inspiration; Saint Jean, occupé à lire; Saint Luc, pensif, la tête appuyé sur sa main gauche. « Il semble, écrit Baldanzi, que dans ces quatre personnages le peintre se soit proposé de représenter quatre âges différents de la vie humaine : de la jeunesse, qui s'offre à nous dans sa fleur et dans sa force sous les traits de Saint Luc, il passe à l'âge viril que personnifie Saint Mathieu; de l'âge déjà mûr, dont il fait l'attribut de Saint Marc, il descend à la période de l'extrême vieillesse, digne de toute notre vénération, en la personne de Saint Jean » [1].

Au centre de la voûte, l'Agneau mystique.

Sur la paroi du fond, dans des niches imaginaires, Saint Jean Gualbert et Saint Albert, fondateurs de l'ordre de Vallombreuse et de l'ordre des Carmélites. La grande fenêtre du centre, à vitraux coloriés, œuvre du prêtre florentin Lorenzo da Pelago en 1459, représente la Vierge qui, au moment de son assomption, dominant un groupe de Saints laisse à Saint Thomas la Ceinture sacrée.

Sur les côtés de la Chapelle, dans trois grands compartiments, des scènes de la vie des deux patrons : à droite, celles qui se rapportent à Saint Jean; à gauche, celles de Saint Étienne.

* * *

En haut, dans la lunette, on voit représentées la Naissance du Précurseur et l'Imposition du nom. Sainte Elisabeth se soulève sur son lit et regarde la femme qui est en train de laver le nouveau-né; dans la pièce voisine Zacharie écrit sur un rouleau étendu sur ses genoux

---

[1] *Delle pitture di fra Filippo Lippi nel coro della Cattedrale in Prato e de' loro restauri.* Prato, Giachetti, 1835, p. 20.

le nom de son fils, que lui présente la nourrice assise sur le pavement. A côté de lui, sur la droite, une femme tient d'une main l'encrier, et de l'autre ses vêtements qui retombent en plis abondants.

Dans le compartiment inférieur, Saint Jean prend congé de ses parents qui lui prodiguent les plus tendres caresses. Plus bas, au milieu de rochers entre lesquels court un petit ruisseau, Saint Jean



LA NAISSANCE DE SAINT JEAN.

Baptiste à genoux joint les mains et lève la tête, les yeux fixés sur le ciel, implorant l'aide de Dieu. En haut, on le voit encore entre les rochers ; il est à l'âge adulte ; il domine un groupe de gens et les bénit ; puis, à gauche, debout sur un bloc de pierre, il prêche ; une foule l'entoure et l'écoute ; dans le nombre il y a quelques femmes. La dernière fresque représente le banquet d'Hérode.

* * *

Les fresques de Prato, en dépit des doubles ravages que leur ont fait subir le temps et les restaurations, constituent sans aucun doute la plus grande et la meilleure partie de l'œuvre de notre artiste ; cet ensemble est d'une telle importance qu'il marque, on peut bien le dire,

une date mémorable non seulement dans la vie de l'auteur, mais dans l'histoire de l'art du XVe siècle. Avec ces compositions Fra Filippo laisse entrevoir par avance les merveilles incomparables que réalisera la peinture vers la fin du même siècle et à l'aube du siècle suivant; il n'y a pas loin des personnages élégants et nobles de ses Évangélistes à ceux que peindra Ghirlandaio dans le chœur de Sainte Marie



ÉPISODES DE LA VIE DE SAINT JEAN.

Nouvelle; ses merveilleux portraits, dans lesquels nous reconnaissons le digne descendant de Masaccio, forment des groupes d'une telle vérité et d'une vie si puissante — en particulier celui des obsèques de Saint Étienne — qu'ils peuvent soutenir la comparaison avec les meilleures compositions des plus grands maîtres venus après lui. La danse de sa Salomé nous révélera les formes et les séductions de la femme, avec un accent d'exquis réalisme. Le Banquet d'Hérode nous montre étroitement unies l'unité du drame et l'unité de l'impression artistique; et bien que le personnage principal reste sur la même scène aux trois moments divers de l'action, nous sommes désormais bien loin de ces divisions systématiques du tableau dans lesquelles, jusqu'à

Fra Angelico, et plus tard encore, se renfermait le développement d'une grande composition; nous voilà affranchis de la servitude de cette tradition.

* * *

La femme qui, dans la première fresque, se place à côté de Zacharie et porte l'encrier, est d'une allure pleine de grandeur, au double point de vue de la forme et du mouvement. « On dirait », comme le fait observer avec raison Cavalcaselle, « que dans ce personnage, plus encore que dans un autre qui est jeté en avant de la nourrice (dans l'épisode de la Naissance), l'auteur a voulu faire comme un essai de sa puissance artistique, en annonçant en quelque sorte, en même temps que Donatello, les types des futures Sibylles de Michel-Ange »[1]. On sait en effet que Michel-Ange, au dire de Vasari, « s'il ne célébra pas toujours les mérites de Lippi, l'imita en bien des choses »[2].



SAINT JEAN
PREND CONGÉ DE SES PARENTS.

Dans l'épisode de la Séparation de Saint Jean encore enfant et de ses parents, le peintre réussit à nous émouvoir par l'accent de ten-

[1] *Storia della Pittura*, vol. V, p. 195.
[2] Vasari, vol. II, p. 626.

PRATO - CATHÉDRALE



LE BANQUET D' HÉRODE

Fra Filippo Lippi

dresse affectueuse des personnages, par le naturel et le caractère saisissant du groupe.

La mère, qui rappelle le personnage de la Vierge et de l'Enfant du tableau Bartolini, mais avec plus de sensibilité et d'affection, ne peut se détacher de son fils; elle le presse contre son cœur avec une joie ineffable; tandis que le père, affligé, brisé de douleur, semble se faire violence à lui-même; il sait que les volontés de son fils sont celles du Ciel; il lève la main au-dessus de la tête de l'enfant et le bénit.

Au double point de vue de l'ordonnance de la composition et du caractère vivant de la scène, la Prédication dans le désert montre le progrès accompli par Fra Filippo dans l'art de grouper les personnages. « Il prêche, écrit Vasari, et on reconnaît sur son visage l'esprit divin; dans la foule qui l'écoute, on suit les mouvements divers de l'allégresse, de l'affection; hommes et femmes, tous sont également saisis et suspendus à la voix du maître qui enseigne »[1]. Le coloris, lumineux dans la carnation, vigoureux et éclatant dans les vêtements, le dessin précis et sûr, la simplicité et la largeur dans le mouvement des draperies, la variété des types et leur adaptation au personnage, la noblesse des formes, toutes ces qualités donnent à la peinture de Lippi un caractère et un attrait particuliers; elles montrent comment l'étude du vrai, s'alliant à un sentiment poétique exquis, a fait de ce peintre un des plus grands artistes du XVe siècle.

* * *

Mais c'est surtout dans la fresque représentant la danse de Salomé au banquet d'Hérode que l'on voit éclater d'une façon vraiment admirable la poésie, l'amour du vrai et le sentiment passionné des grâces et de la séduction de la femme. Ici l'artiste s'élève à une haute puissance d'expression, en suivant le penchant de sa nature qu'il nous révèle tout entière.

La scène de la danse est représentée au centre d'une grande fresque; on voit de chaque côté les deux scènes qui sont liées à la

[1] VASARI, vol. II, p. 624.



SALOMÉ DANSANT.

première; à gauche, Salomé attend la tête du Saint décapité; à droite, cette même Salomé, à genoux, présente cette tête à sa mère. Le même sujet avait déjà été traité par Giotto, Andrea Pisano, Masolino et Donatello, mais d'une manière bien différente; et il n'en pouvait être autrement, étant donné la différence d'éducation, et, mieux encore, le tempérament particulier de chaque artiste.



HÉRODIADE.

Giotto, le narrateur limpide et vigoureux, nous présente la jeune femme appuyée sur la hanche gauche et prête à danser, en touchant les cordes d'une lyre, pendant qu'un jeune homme l'accompagne sur la viole. Il n'a pas vu, le maître souverain, il ne pouvait pas voir, dans cette danseuse la séduction de la femme; il a raconté fidèlement le fait, mais il n'a pas senti tout ce qu'il porte en lui de l'éternel féminin ou de la vie mondaine.

Andrea Pisano, sur les fameuses portes du Baptistère florentin, reprend ce même motif d'après Giotto; il met la danseuse à droite; à gauche le joueur de viole; c'est à peine si dans cette première scène on voit apparaître les grâces de la jeune fille; en revanche, dans les deux autres panneaux, quand elle assiste à la présentation de la tête à Hérode, et lorsque agenouillée, elle montre cette tête à sa mère, on devine aisément dans sa fine silhouette les charmes de la femme. Masolino, au contraire, studieux observateur du vrai, mais d'un sentiment dramatique plus maigre, enlève toute chaleur à la scène en présentant Salomé humble et soumise devant Hérode, les mains croisées sur la poitrine; c'est ainsi qu'Andrea Pisano l'avait figurée dans un détail de sa porte. Enfin, Donatello, plus original et plus moderne, rend le flot-

tement des vêtements et l'intensité de vie de cet épisode avec cette puissance dramatique qui n'appartient qu'à lui.

On pourrait appeler avec raison Fra Filippo le premier peintre de la femme, au sens moderne du mot; il a eu le talent de saisir dans sa Salomé toute la mobilité des lignes, toute la grâce des mouvements, toute la vie des poses d'une jeune fille pleine de charme. Bien préparé par son tempérament, nous l'avons vu, à sentir la beauté de la femme, il a bien compris tout ce qu'il y a dans ce corps de charme



LES SERVANTES D'HÉRODIADE.

et de molle volupté; il l'a fait palpiter (et le plus raffiné des modernes ne saurait mieux faire) dans le mouvement ondoyant des vêtements, dans l'expression du visage, dans le port de la tête, avec ses cheveux en demi-désordre qui se soulèvent, découvrant un vaste front, et se renouant sur la nuque en tresses élégantes.

Avec la chaleur de la passion, avec un sentiment qui est comme le voile du désir, il a caressé ce personnage; il a trouvé pour lui le cadre qui convenait dans la magnificence de la salle, dans le luxe des vêtements des convives, dans l'appareil riche et fastueux d'une réunion de cour. Ces femmes qui assistent au banquet aiment la vie et montrent qu'elles savent en jouir; elles assistent comme indifférentes

au terrible drame qui se déroule sous leurs yeux; elles peuvent bien faire un geste de douleur ou de surprise, mais il n'y a rien de tragique dans l'expression à laquelle elles s'abandonnent. Chez les deux jeunes filles qui, à la vue de la tête coupée, se jettent dans les bras l'une de l'autre, ce n'est pas vraiment l'horreur du crime qui éclate; on n'a pas de peine à découvrir je ne sais quelle volupté qui se dégage de la bouche et des yeux; chez tous ces convives, l'artiste, arrivé à l'apogée de son pouvoir créateur, a fait passer un tel courant de vie, il les a marqués d'un tel caractère de modernité qu'il lui est facile de nous faire oublier le sujet qui lui avait été imposé; il nous jette au milieu de ses contemporains, en plein flot de ses propres passions.

* * *

Les épisodes de la vie de Saint Étienne, représentés sur la paroi opposée, ont été plus maltraités encore que ceux dont nous venons de



LA NAISSANCE DE SAINT ÉTIENNE.

faire la description. Dans la lunette on voit la naissance du Saint et l'esprit malin qui fait une substitution d'enfant pour emporter le nou-

veau-né en pleine campagne et l'abandonner à son sort. Mais l'enfant est allaité par une biche et recueilli par une femme, qui le présente à un religieux d'un sanctuaire voisin et le recommande à ses soins.

Au-dessous, à gauche, le jeune Saint est consacré diacre par Saint Pierre; à côté, on voit l'accueil plein d'affection qui lui est fait, au



ÉPISODES DE LA VIE DE SAINT ÉTIENNE.

seuil de sa maison, par un père réduit à l'abandon, dont le fils, possédé du démon, est à toute extrémité. Étienne, en présence de ses parents, délivre le démoniaque. A droite, il dispute avec des doctes sur les vérités de la religion.

Dans la fresque placée au-dessous on voit d'abord, à droite, le martyre du Saint (il est représenté tombant sous les coups de pierre); puis, ses obsèques.

« Sur la face du premier martyr discutant avec les Juifs, écrit Vasari, le peintre a déployé tant de zèle, tant de ferveur, qu'il est malaisé non seulement de l'exprimer, mais de le concevoir; de même sur le visage, dans les attitudes diverses des Juifs, on lit la haine, l'indignation, la colère de se voir vaincus par lui. Avec plus de vigueur

PRATO - CATHÉDRALE

FUNÉRAILLES DE SAINT ETIENNE

Fra Filippo Lippi

encore, il a su faire éclater la bestialité et la rage de ceux qui le mettent à mort à coups de pierre ; on les voit en saisir violemment de grandes, de petites, avec un affreux grincement de dents, avec des gestes où éclatent la cruauté et la colère. Malgré tout, au milieu de ces terribles assauts, Saint Étienne n'a aucune crainte ; le visage levé au ciel, on le voit supplier le Père Éternel avec une charité et une ferveur infinies en faveur de ceux-là mêmes qui le mettent à mort. Voilà des conceptions assurément admirables et qui montrent bien tout le prix qu'acquièrent en peinture l'invention et l'art d'exprimer les sentiments »[1].

Aujourd'hui, hélas ! de toutes ces beautés il reste bien peu de chose ; si peu que ce soit, on peut se rendre compte de ce que devait être l'œuvre au temps de sa fraîcheur, dans le splendide rayonnement de sa vie.

* * *

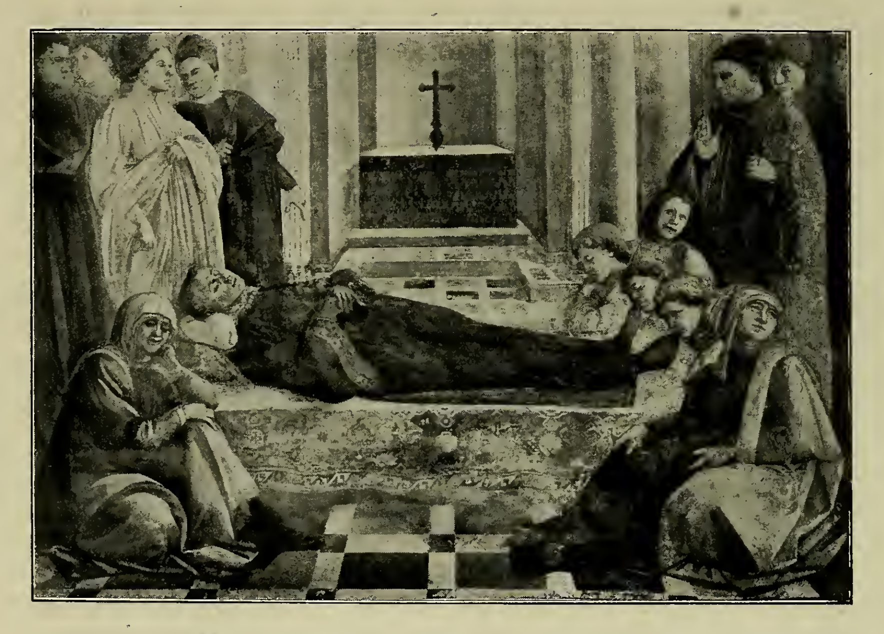
Le sujet traité par Fra Filippo sur la paroi du chœur de Prato avait fourni à Beato Angelico la matière d'une suite de scènes dans la chapelle de Nicolas V. La comparaison des deux œuvres met plus vivement en lumière la différence des deux artistes et de leur façon de sentir et de comprendre. L'Angelico, avec plus de mesure et d'intimité, répugne à la représentation des scènes violentes ; il répand sur ses personnages une vie faite de joie sereine et d'humble résignation ; Lippi, amoureux de la vie et de ses formes extérieures, met en saillie les épisodes où ses qualités pourront se déployer ; jusque dans la scène des obsèques de Saint Étienne, il étouffe tout sentiment mystique sous le faste et l'allure grandiose de la scène. Le pieux dominicain avait fait ressortir chez le Saint les dons de charité, de foi, d'amour ; de là, le caractère éminemment religieux de sa consécration comme diacre, la charité envers les pauvres, le triomphe de la religion par la prédication et la discussion, le martyre pour la foi. Fra Filippo au contraire se complaît dans le détail gracieux et intime de la naissance

[1] VASARI, vol. II, p. 623.

d'Étienne; il se laisse toucher par ses miracles et il laisse de côté le martyre pour donner un plus grand développement à la pompe des obsèques; c'est une scène réelle et vue, qu'il reproduit avec toute la puissance artistique qui est en lui.

* * *

Dans cette composition, c'est encore la tradition de Giotto qui triomphe; mais tandis que Giotto anime ses personnages des sentiments les plus divers, Fra Filippo, spectateur plus indifférent et observateur



DÉTAIL DES FUNÉRAILLES DE SAINT ÉTIENNE.

superficiel, ne se préoccupe que de l'extérieur de la scène et de son caractère grandiose; avec lui elle devient théâtrale; tous les acteurs prennent part à l'action, mais comme *comparses*. Ulmann en a fait justement la remarque, tous ces personnages se montrent à nous sérieux et dignes, mais leur cœur est trop froid. Si on ne voyait pas ce cadavre sur le lit mortuaire, on ne dirait jamais que ceux qui l'en-

tourent sont venus là pour pleurer un compagnon disparu [1]. Mais ces beaux personnages, qui sont en parfaite harmonie avec l'ensemble de cette architecture à la Brunellesco, cette belle architecture elle-même (malgré quelques incorrections de perspective), témoignent de la souveraine habileté de l'artiste, qui a su, au prix d'un travail persévérant, dans ses petites Madones en adoration comme dans ses plus grands tableaux, atteindre un si haut degré de perfection, une telle profondeur de vérité, une puissance d'expression si remarquable.



CARLO DE' MEDICI.

* * *

Nous avons déjà dit comment s'était répandu à cette époque l'usage d'introduire dans la représentation de sujets sacrés les portraits authentiques de personnages contemporains ; la dernière fresque de Lippi est le triomphe de cette pratique.

« Il n'y a pas moins de vingt-quatre personnes, écrit Baldanzi, introduites auprès du Saint Lévite pour lui rendre les derniers devoirs ; ce sont presque autant de portraits ; et le but de l'artiste est moins d'éveiller un intérêt plus vif que de rendre honneur à un grand nombre de personnages alors vivants et considérables par leur dignité ou leur mérite » [2].

D'après Vasari, le prélat à cape rouge, avec un bonnet de même couleur, qui est en face du lit mortuaire, serait « messire Charles, fils

[1] *Sandro Botticelli*, p. 8 et 9.

[2] *Pitture di Fra Filippo in Prato*, p. 39.

naturel de Cosme de Médicis, alors prévôt de cette église, comblée de bienfaits par lui et par sa famille ». A côté de Charles, et comme gens de sa suite, nous voyons deux chanoines; le premier est peut-être le vicaire messire Paolo della Torricella, le second messire Niccolao di Lapo Spighi. Dans le personnage agenouillé qui a les mains croisées sur la poitrine, on se plaît à reconnaître, d'après une tradition constante, messire Giuliano Guizzelmi, jeune homme réputé en ce temps-là pour son talent et sa science, qui occupa dans la suite un rang hors ligne parmi les jurisconsultes toscans. Baldanzi partage cette opinion.



PORTRAITS
SUPPOSÉS DE FRA FILIPPO ET DE FRA DIAMANTE.

A une faible distance de Charles de Médicis et à sa droite, un prélat de haute taille, aux formes sèches, lève les bras et regarde le Saint mort avec une expression douloureuse; il porte un bonnet haut, de couleur violette, et une robe de couleur sombre à ramages. Il faudrait y voir le portrait du peintre lui-même, auquel Vasari fait peut-être allusion quand il écrit que Filippo fit son propre portrait dans une glace, avec un costume de prélat de couleur noire, en compagnie de son élève Fra Diamante. Mais, comme le fait remarquer avec raison Cavalcaselle, cette tête ne ressemble pas au portrait que Fra Filippo nous a laissé dans le tableau de Sant'Ambrogio, ni au buste que nous avons de lui dans le monument sépulcral de Spolète. Quant à Diamante, auquel Vasari fait allusion, nous manquons absolument de données pour l'identifier de préférence avec tel ou tel des nombreux personnages de la fresque.

* * *

Il nous paraît également difficile de reconnaître la part que prit réellement Fra Diamante à l'exécution de ces grandes fresques de son maître, si nous voulons tenir compte du très long intervalle qui sépare les premières et les dernières scènes (1452-1464) et de la variété de manière qui en résulte entre les unes et les autres. Toutefois nous ne nous tromperons pas en attribuant à Diamante les motifs d'ornementation traités avec le plus grand soin, la décoration des vêtements, les corniches simulées et les bandes dessinées en perspective, qui se répètent également à Spolète, où ce disciple eut aussi une part importante de collaboration. C'est également à Diamante qu'il faut attribuer Saint Albert et Saint Gualbert ; par la faiblesse du dessin, le manque de vie et d'expression ils peuvent l'un et l'autre être considérés comme les précurseurs caractéristiques des nombreux personnages peints à Spolète et sur quelques tableaux de Prato.



* * *

En signalant les différences de caractère et de composition entre les fresques supérieures et les dernières fresques du bas, Ulmann croit y retrouver une double influence : dans la peinture qui représente la danse de Salomé, celle de Benozzo, qui travaillait alors au Palais Médicis (depuis Palais Riccardi) ; et dans la fresque des obsèques de

Saint Étienne, une influence ombrienne; peut-être même plus particulièrement celle de Piero della Francesca, dont Filippo put connaître l'œuvre en 1461, quand il se rendit à Pérouse pour estimer les fresques de Benedetto Bonfigli. Nous aurions ainsi les éléments d'une chronologie suffisamment précise pour l'une et l'autre composition. Mais, il faut l'avouer, les considérations qui pourraient justifier ces prétendues influences ne nous paraissent pas très sérieuses. L'art de Piero della Francesca, si différent de celui de Fra Filippo par le caractère et le sentiment, ne pouvait en vérité exercer aucune action sur l'âme mondaine du moine artiste, qui déjà à cette époque était classé comme maître; il nous est encore plus difficile d'accepter que Lippi ait pu apprendre de Benozzo « cet aimable talent de narration » qui lui était propre, et que dans une certaine mesure il se le soit approprié[1]. Gozzoli fit ses peintures du Palais de la Via Larga aux environs de 1459; et alors Filippo, loin d'imiter Benozzo, aurait pu lui communiquer ce sens de la représentation élégante et fastueuse du monde extérieur qui était comme la marque propre de son tempérament artistique. En revanche, si l'on veut bien songer qu'il ne fallut pas moins de douze années pour mener à bonne fin l'œuvre des six fresques, on trouvera l'explication naturelle des grandes différences de manière qui éclatent entre les unes et les autres. Suivant nous, les dernières en date furent l'histoire de Salomé (1457-1460) et les obsèques de Saint Étienne; cette dernière doit être reportée



[1] Ulmann, *Sandro Botticelli*, p. 10.

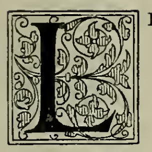
un peu en deçà de 1460, puisque c'est cette année même que Charles de Médicis fut nommé prévôt de l'église paroissiale ; les premières furent les voûtes avec les quatre Évangélistes, la Naissance de Saint Jean Baptiste et de Saint Étienne. C'est aux environs de 1457 que durent être exécutées les deux fresques avec les divers épisodes de la vie des deux Saints.



TROISIÈME PARTIE

(1467-1469)



E tableau pour l'église du Spirito Santo fut la dernière œuvre de Filippo Lippi à Prato. Comme on le voit par des règlements de comptes publiés par Guasti, le tableau, qui n'était pas encore fini le 17 mars 1467, était déjà à sa place sur le maître-autel de l'église au mois de mars 1468. C'est donc seulement vers la fin de 1467 que le maître put se rendre à Spolète, en compagnie de son fidèle disciple Fra Diamante. Nous l'avons déjà dit, c'est grâce à l'intervention de Cosme de Médicis que la Municipalité de Spolète avait fait appel à lui pour peindre à fresque la chapelle maîtresse de « l'église principale de Notre Dame »; œuvre considérable, « qu'il conduisit, dit Vasari, avec un plein succès, en s'aidant du concours de Fra Diamante; mais il fut surpris par la mort et il ne put l'achever ». Elle fut terminée par son élève.

* * *

Rio déclare que la mission confiée à Lippi par la ville de Spolète était mal appropriée au caractère de son talent. « Il s'agissait, dit-il, de représenter, en figures de grande dimension, l'Annonciation, la Nativité, la Mort et l'Assomption de la Vierge, c'est-à-dire une série

de sujets qui demandaient précisément les qualités dont l'artiste était le plus dépourvu. Il n'est donc pas surprenant qu'au point de vue de l'inspiration il y ait complètement échoué »[1]. Ce jugement est trop sévère; le critique oublie en effet qu'à cette date il n'y avait, après l'Angelico, aucun peintre qui fût capable de traiter de grands sujets religieux; il s'exagère aussi les dangers du naturalisme; car si ce système paraissait dangereux à Rio, il n'en fut pas moins en réalité très favorable au progrès de l'art.

* * *

Dans le demi-dôme de l'abside de Spolète, on voit le Couronnement de la Vierge; et au-dessous, l'Annonciation, la Naissance du Christ et la Mort de sa Mère.

Sur le bleu éclatant du ciel le disque du soleil lance des traits d'or, tandis qu'un peu plus bas, dans une gloire d'anges, Dieu le Père lève la main droite avec le geste de bénir, et de la main gauche pose la couronne sur la tête de la Vierge. Deux anges, les plus grands du groupe, sont debout de chaque côté du groupe central; l'un balance un encensoir, l'autre répand des fleurs. Au-dessous des phalanges célestes, en demi-cercle, sont agenouillés les prophètes du Vieux et du Nouveau Testament, les Sibylles et les Saintes.

Nous sommes bien loin ici de la hauteur à laquelle Lippi s'était élevé à Prato; il se dégage toutefois, même de cette fresque, un sentiment de grâce et je ne sais quoi de vivant qui appartient bien en propre à notre artiste. Il y a dans la composition de l'allégresse et du charme; et cela, malgré les grandes difficultés qu'imposaient au peintre le développement et la forme de la voûte. Où trouverait-on un autre artiste capable d'imaginer, avec autant de génie et de hardiesse, une œuvre comme celle-ci, dans laquelle le geste grandiose du Père Éternel fait un contraste avec l'humble attitude de la Vierge couronnée et le gracieux entourage des anges dansants? Sans doute l'artiste que

---

[1] Rio, *De l'Art Chrétien*. Paris, 1874, vol. I, p. 389.

SPOLETO - CATHEDRALE



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
Fra Filippo Lippi

nous avons admiré à la cathédrale de Prato dans l'expression souveraine de son génie, se montre à nous ici un peu vieilli et fatigué ; en outre, il lui arrive trop souvent de recourir à son élève. Mais cette gloire des anges qui se pressent en foule pour rompre la ligne de l'auréole prismatique, comme s'ils étaient impuissants à contenir les ardeurs de la joie qui les attire vers le Seigneur et la Vierge Mère, est une des inventions les plus fraîches et les plus charmantes du XVe siècle ; c'est une fête splendide de lumière et de couleurs.

* * *

Si nous arrivons au détail, nous n'aurons pas de peine à reconnaître en mainte place le pinceau plus faible de Fra Diamante : dans le visage de la Vierge, différent de ceux que Filippo sut créer dans ses peintures de Florence et de Prato, dans quelques têtes d'anges, qui n'ont pas la grâce enfantine et l'agréable enjouement qui sont le propre du maître, dans la manière de traiter les vêtements, dans un ton superficiel et dur ; c'est en effet un des défauts caractéristiques de Fra Diamante, et qui saute aux yeux, en dépit de ses efforts pour le dissimuler sous la richesse des franges et des ornements traités avec une extrême finesse. Dans les divers groupes on fait, d'une façon saisissante et nette, la différence entre ceux que l'on doit à Lippi et ceux de Diamante ; les premiers, animés, vifs, élégants, avec des vêtements qui dessinent bien le corps ; les autres, dénués de grâce et maniérés, ou bien raides et insignifiants. Dans le groupe central lui-même, si le dessin est bien de Lippi, l'exécution est due en grande partie à son élève. C'est à ce dernier qu'on doit certainement la riche décoration de la tiare et du trône, les grandes fleurs d'or brodées sur le manteau de la Vierge. En somme, le côté gauche, avec ces anges aux boucles blondes, aux robes ondoyantes, avec ces belles figures de prophètes, porte l'empreinte caractéristique du maître ; tandis que nous retrouvons à droite la manière de l'élève. Cette manière se trahit encore dans de plus larges proportions dans les peintures qui sont au-dessous.

* * *

Dans un bâtiment dont le style rappelle le XVe siècle, la Vierge est assise; à l'apparition de l'Ange elle se retourne, levant légèrement une main dans un geste de surprise et inclinant à peine son visage. L'Ange de l'Annonciation tient un lis de la main gauche, et il porte la droite à sa poitrine. Dans le fond, une enceinte de murs crénelés; par dessus les murs et à travers une porte, la campagne et les collines ombragées d'arbres. Dans le ciel, au milieu d'un cercle éblouissant, Dieu le Père entouré d'anges fait pleuvoir sur la colombe mystique et sur la Vierge un faisceau de rayons d'or.



L'ANNONCIATION.

De toutes les compositions de l'étage inférieur, c'est la seule que l'on puisse franchement attribuer au pinceau de Filippo. Le type de la Vierge rappelle la Sainte Marguerite du tableau de Prato et reproduit les traits de la femme qu'aima Lippi; le visage de l'Ange a moins de caractère; mais aujourd'hui, et pour toujours, l'ensemble de cette belle page a trop souffert des injures du temps.

* * *

Dans la Mort de la Vierge, la part de Diamante est prépondérante. La scène rappelle la mort de Saint Jérôme et les obsèques de Saint Étienne à Prato; mais ce n'est plus là qu'une pâle réminiscence; et la composition nouvelle n'a plus rien de la grandeur ni de la vérité des deux autres.

Dans la Vierge morte et dans le Saint Pierre en vêtements pontificaux, les têtes sont si mal ajustées au torse qu'on les dirait arrachées au corps ou enfoncées dans les épaules. Les deux figures agenouillées devant le lit mortuaire sont plus expressives; elles sont certainement de Lippi; c'est à lui également qu'il faut rapporter sans aucun doute les deux jeunes gens à l'angle de gauche, et dont l'un tourne le dos



LA MORT DE LA VIERGE.

aux spectateurs. Mais les autres, aux longues chevelures claires, ont des types bien différents du type cher au maître dans ses œuvres originales; et les vêtements, comme le fait remarquer justement Ulmann, témoignent avec évidence de la manière de l'élève. Diamante aime en effet à représenter le manteau ramassé d'une main par devant et retenu par le bord, ou bien encore tiré sous le bras et tenu serré au corps; c'est un mode de draper si habituel à ce peintre qu'on peut reconnaître d'une façon certaine à ce trait les figures dues à son pinceau[1].

---

[1] ULMANN, *Sandro Botticelli*, p. 13.

Sur la droite du tableau, nous voyons trois anges, des cierges à la main, et à côté d'eux, vu de profil, un personnage debout, un bonnet noir sur la tête; il montre la Vierge de la main gauche, et, de la main droite, il tient relevé le manteau blanc de l'ordre des Carmélites. Ce serait, d'après la tradition, le portrait du maître; mais d'abord il nous représente un homme plus jeune que Filippo; puis il ne rappelle en rien la seule image authentique que Lippi nous ait laissée de lui-même dans le tableau pour les religieuses de Sant'Ambrogio.



LA NATIVITÉ DU CHRIST.

En haut et un peu en arrière, dans une auréole en forme d'amande, la Vierge présente la Sainte Ceinture à Saint Thomas.

* * *

La Nativité du Christ est tout entière de la main de Diamante. Ici la Vierge ressemble à celle du Couronnement. Saint Joseph avec sa barbe et ses cheveux blancs a une tête de vieillard bourru, qui est tout à fait caractéristique de la manière de l'élève de Lippi. On reconnaît bien aussi, comme portant sa marque, le soin minutieux et l'attention avec lesquels il a traité les accessoires.

* * *

Comme nous l'avons déjà fait observer, les jugements de la critique sur les fresques de Spolète ne s'accordent pas entre eux. Mais s'il est vrai que ces peintures ne sauraient soutenir la comparaison avec les chefs-d'œuvre de Prato, on ne doit pas oublier qu'aux défauts primitifs, dus à l'âge du peintre et à l'inexpérience de son élève, se sont ajoutés les ravages produits par l'humidité, l'incurie des hommes et les restaurations. Vasari, qui les avait vues dans des conditions assurément

bien meilleures, écrivait de Rome à leur propos, le 14 avril 1566, dans une lettre à Vincenzo Borghini : « Je suis passé par Assise, Foligno, Spolète ; à Spolète j'ai revu la chapelle de Fra Filippo dans la Cathédrale. Quelle œuvre admirable ! C'était un grand homme ! »

* * *

Ce grand artiste mourut le 9 octobre 1469 ; il fut enseveli par son disciple dans l'église même où il avait travaillé jusqu'à son dernier jour. Plus tard, Laurent de Médicis, ambassadeur de Florence, « fit le voyage de Spolète pour demander à cette ville le corps de Fra Filippo ; . . . . mais les magistrats répondirent que leur ville était pauvre en ornements de toute nature, et particulièrement en hommes remarquables ; que, pour se faire honneur, ils lui demandaient la grâce de garder ce mort illustre ; ils ajoutaient qu'à Florence ils avaient une infinité d'hommes fameux, à en revendre, et qu'ils pouvaient bien se passer de ce supplément. Il s'ensuivit que Laurent de Médicis échoua dans sa requête ».

« Mais il faut dire, ajoute son biographe, que bien décidé à honorer la mémoire de ce grand artiste le mieux qu'il pouvait, Laurent de Médicis envoya à Rome Filippino, fils du défunt, auprès du cardinal de Naples pour lui peindre une chapelle. En passant à Spolète, Filippino, qui avait reçu les ordres de Laurent, lui fit élever un tombeau de marbre sous l'orgue, au-dessus de la sacristie. La dépense fut de cent ducats d'or ; elle fut couverte par Nofri Tornabuoni, directeur de la banque des Médicis. On demanda à Politien de rédiger l'épitaphe, qui fut gravée en caractères romains sur le tombeau :

CONDITVS HIC EGO SVM PICTVRE FAMA PHILIPPVS
NVLLI IGNOTA MEE EST GRATIA MIRA MANVS
ARTIFICIS POTVI DIGITIS ANIMARE COLORES
SPERATAQVE ANIMOS FALLERE VOCE DIV
IPSA MEIS STVPVIT NATVRA EXPRESSA FIGVRIS
MEQVE SVIS FASSA EST ARTIBVS ESSE PAREM

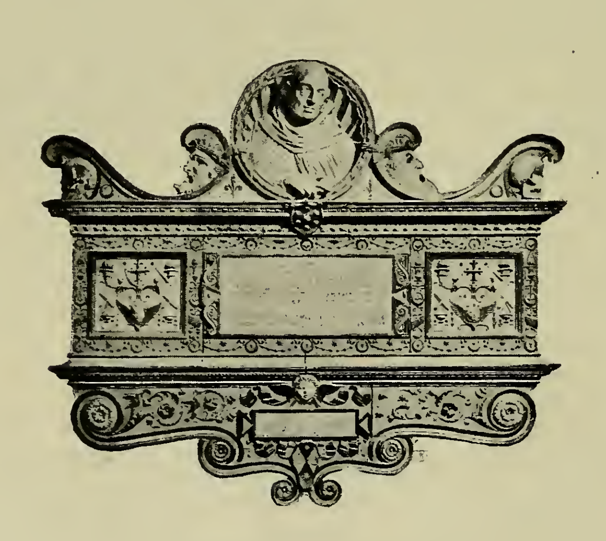
MARMOREO TVMVLO MEDICES LAVRENTIVS HIC ME
CONDIDIT ANTE HVMILI PVLVERE TECTVS ERAM »[1].

[1] « C'est ici que je repose, moi Filippo, gloire de la peinture ; tout le monde connaît la grâce merveilleuse de mon pinceau. Ma main prestigieuse a su donner la vie aux couleurs et faire illusion, comme si mes personnages allaient parler. La nature elle-même a été confondue de voir ses créations réfléchies dans mon œuvre comme en un miroir ; elle reconnaît que mon art a su s'égaler à sa puissance. — Je dois à Laurent de Médicis le tombeau de marbre où je repose, moi qui n'avais eu tout d'abord que l'humble sépulture de la terre ».

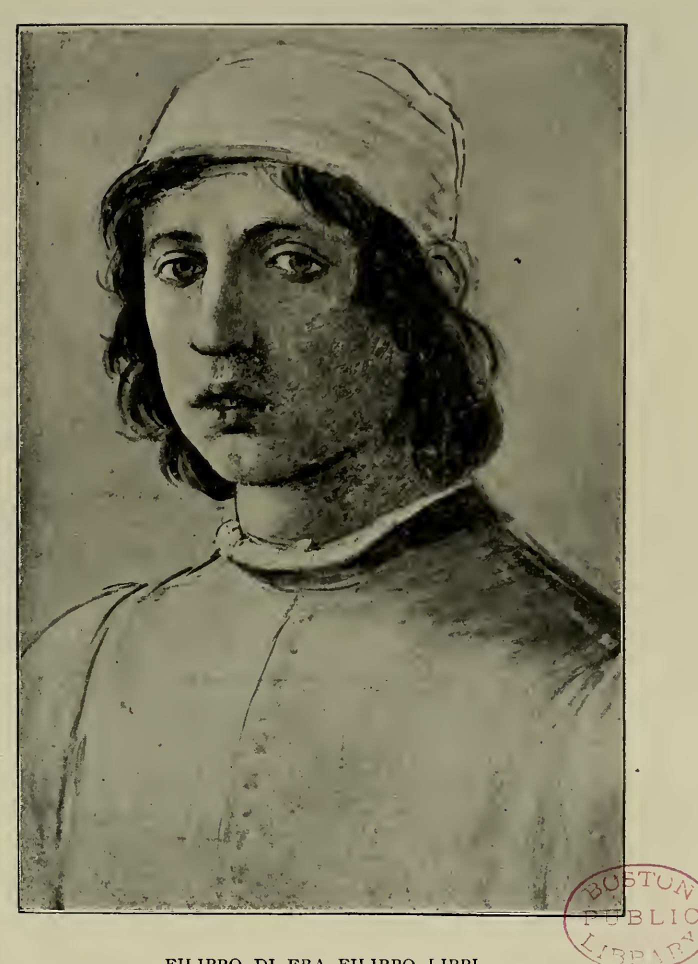
Les Carmes de Florence n'oublièrent pas leur ancien frère; fiers à juste titre de la gloire de l'homme dont le génie artistique, à défaut de la vie, avait été l'honneur de leur ordre, ils firent les choses plus simplement, mais avec non moins de sincérité expressive. Ils écrivirent dans leur Nécrologe, à la date de 1469 :

VIIII octobris F. Philippus Thomæ Lippi de Lippis de Flor. pictor famosissimus, obiit Spoleti pingens cappellam maiorem in ecclesia Cathedrali, et ibidem maximo honore in tumba marmorea ante portam mediam dictæ ecclesiæ sepultus. Huic tanta fuit in pictura gratia, ut vix nullus eum nostris temporibus pingens attigerit : qualis pictor fuit, cappella Prati depicta et alia eius mira opera testantur [1].

[1] « Le 9 octobre est mort à Spolète, où il peignait la chapelle majeure de la Cathédrale, F. Philippus, florentin, peintre très fameux, fils de Thomas Lippi de Lippis. Il fut enseveli dans cette même ville avec les plus grands honneurs et déposé dans un monument de marbre devant la porte du milieu de la dite église. Il mit dans ses œuvres tant de grâce que c'est à peine si un autre artiste contemporain a pu lutter avec lui. Ce qu'il fut comme peintre, les fresques de la chapelle de Prato et d'autres œuvres admirables le disent bien haut ».




Filippino



FILIPPO DI FRA FILIPPO LIPPI

(Galerie des Offices).



LA MORT DE LUCRÈCE
(Galerie Pitti).



Le dernier travail de Fra Filippo fut la décoration picturale de la cathédrale de Spolète; sa dernière pensée fut pour le fils qu'il avait eu longtemps auparavant de sa Lucrezia et qu'avant de mourir il recommanda à Fra Diamante. Le disciple favori, dès qu'il eut mené à bonne fin l'œuvre que le maître avait laissée inachevée, revint à Prato et y trouva Filippino, alors âgé de treize ans, déjà initié aux éléments de l'art.

I.

« Le style de Filippino, écrit Cavalcaselle, montre à quel degré il suivit la manière de son père Filippo, sous la direction duquel il dut commencer son apprentissage artistique »[1]. Mais le critique oublie que Fra Filippo quitta Prato, pour n'y plus revenir, en 1467, alors que son fils avait dix ans seulement; il est donc difficile d'admettre que l'enfant ait pu se former à l'école de son père. Mais si l'influence

[1] *Storia della Pittura*, vol. VII, p. 1.

du père ne s'exerça pas directement, du moins ses nombreuses œuvres d'un si haut mérite durent exercer une puissante action sur l'esprit de son fils ; pour l'enfant il se dégageait de ces œuvres un langage plus éloquent que pour tout autre ; et dès ses plus jeunes années elles contribuèrent sans doute à former son goût et son tempérament artistique. Plus que tout autre, il aurait pu répéter ce que Michel-Ange dit un jour à Vasari : « Georges, s'il y a en moi une lueur de génie, je le dois à l'air subtil de votre pays d'Arezzo ; je dois de même au lait que j'ai sucé l'amour des ciseaux et des maillets avec lesquels je sculpte mes personnages ».

* * *

Le défaut de renseignements ne nous permet pas de suivre Filippino dans ses premiers pas, ni dans la partie de sa vie qu'il passa sous la direction de Fra Diamante. En 1470, Diamante peignit à fresque dans le Palazzo Pubblico de Prato le portrait à mi-corps de Cesare Petrucci, ancien podestat de cette ville pour la république de Florence. Par malheur, cette œuvre, ainsi que les autres peintures faites par cet artiste à Prato n'ont pas été conservées, aussi bien celles de la maison du Ceppo que celles de l'église du Carmine : « C'est dans cette dernière œuvre qu'il réussit à imiter d'une façon tout à fait particulière la manière de Fra Filippo, et qu'il se fit honneur, parce qu'il atteignit à une suprême perfection »[1]. A défaut de ces documents, il nous est impossible de rechercher les traces de la main du jeune élève dans les œuvres produites par Diamante dans sa ville natale.

Vasari raconte que « à la même époque, à Florence, il y avait un peintre d'un très beau génie et d'une invention charmante, Filippo, fils de Fra Filippo del Carmine. Filippo marcha dans les voies de l'art sur les traces de feu son père. Il fut recueilli et formé, tout jeune encore, par Sandro Botticelli, bien que son père, à son lit de mort, l'eût recommandé à Fra Diamante, son ami très cher et comme son frère ». En réalité Diamante garda avec lui le jeune Filippino

---

[1] Vasari, vol. II, p. 627.

pendant les deux années qu'il resta à Prato, et quand il alla à Florence en 1472 (à cette date on le trouve inscrit au nombre des peintres sur le livre de la Compagnie de San Luca), il le confia à Botticelli, comme les documents l'établissent[1]. Nous ne savons pas combien de temps il resta dans l'atelier de Sandro; il est certain toutefois que, lorsqu'il vint à Florence, à l'âge de quinze ans, tout imbu des traditions paternelles, il ne dut pas se sentir très disposé à recevoir, comme une cire vierge, l'empreinte d'un autre. En fait, ni dans les productions de sa jeunesse, ni dans les œuvres de sa maturité nous ne retrouvons rien qui trahisse l'inspiration de Botticelli, pas plus dans la façon de draper ses personnages que dans les types et le coloris.

Les critiques et les historiens ont toujours exagéré l'influence que l'art de Botticelli, en particulier sa dernière manière, a pu exercer sur Filippino; ils oublient que si notre artiste entra tout jeune dans l'atelier de Sandro, celui-ci subissait encore à cette époque l'influence de Pollaiuolo et de Verrocchio; si, dans ses premières œuvres et dans quelques autres qui suivirent, il fait preuve déjà d'une personnalité bien marquée, il n'a pas encore trouvé cette note caractéristique qui fera de lui un modèle si suggestif; enfin, il n'avait pas encore donné à ses personnages cet élan, ce mouvement que ses imitateurs et ses dévots reproduiront avec une complaisance excessive, mais avec tant de frivolité de sentiment qu'ils en feront une sorte de formule.

Cavalcaselle, cherchant des preuves à l'appui du texte de Vasari relatif à l'éducation de Filippino, recherche avec un soin jaloux les traces de Botticelli dans l'œuvre de son disciple. En étudiant les deux fresques des pilastres de la Chapelle Brancacci (Saint Paul visitant Saint Pierre, et Saint Pierre délivré de prison), il écrit que, dans ces œuvres, Filippino rappelle la manière de son père, surtout dans la couleur claire des teintes; mais que, pour les formes, il commence à se rapprocher de Botticelli. « Cela se voit particulièrement aux attaches, aux doigts avec leurs phalanges et leurs ongles aux fortes proportions, à la manière dont sont rendues les formes des vêtements, dans

[1] Archivio di Stato in Firenze. Accademia del Disegno, n.° 2. Debitori e creditori, Libro rosso 1472-1520 segnato A: c. 57 « Filippo di Filippo da Prato dipintore chon Sandro Botticello ».

la vérité croissante du dessin et des formes ». Cavalcaselle place entre 1482 et 1483 l'exécution des deux fresques en question. Si c'est à cette date seulement que Filippino témoigne dans ses œuvres d'*un rapprochement vers la manière de Sandro,* comment concilier ce jugement avec le texte de Vasari, confirmé par les documents, qui le font aller, *tout jeune encore,* à l'atelier de Botticelli?

Pour ces motifs, il sera toujours difficile, pour ne pas dire impossible, d'attribuer légitimement à Filippino quelques-uns de ces tableaux où l'on voit des personnages pleins de mouvement et de vie, aux draperies flottant au gré du vent, aux contours tranchants, aux types accentués qui rappellent dans une certaine mesure le faire de Botticelli, mais avec un je ne sais quoi de plus maniéré. S'il était vrai qu'on dût y voir vraiment l'œuvre de Filippino, ce serait non pas une imitation, mais véritablement un signe précurseur de ce que devait être la manière de Sandro dans son âge mûr.

* * *

La Galerie Torrigiani possédait autrefois quatre tableaux avec personnages de petites proportions, représentant divers épisodes de l'histoire d'Esther. Ils formaient les côtés d'un grand coffre qui faisait partie d'un trousseau nuptial; ils sont épars aujourd'hui au Musée Condé, à Chantilly, dans les collections Goldsmidt à Paris et Liechtenstein à Vienne. Ces tableaux ont toujours été attribués à Filippino, et Cavalcaselle les tenait pour des œuvres exécutées pendant la jeunesse du peintre. « Mais ils ne sont pas de lui, écrit avec raison M. Berenson; car jamais Filippino n'a donné de preuves de ce magique talent pour raconter une histoire; jamais il ne posséda cette insouciance et cette liberté de touche, jamais il ne fut aussi brillant ni aussi fougueux. Au contraire, il est toujours plus laborieux, plus appliqué, et c'est à de plus sérieux, sinon à de plus heureux résultats, qu'il est parvenu en se donnant beaucoup de mal »[1].

[1] Berenson, *Amico di Sandro,* dans la *Gazette des Beaux Arts;* et *The study and criticism of italian art.* London, Bell, 1901, p. 55.

Cette opinion est juste sans doute; mais ne perdons pas de vue que si maintes œuvres de notre auteur trahissent le soin qu'il a mis à leur exécution, elles n'en témoignent pas moins de ses aptitudes et de son originalité.

* * *

Nous dirons la même chose du tableau du Musée Pitti, qui a pour sujet la mort de Lucrèce. Le caractère superficiel de l'exécution et la frivolité du sentiment, le convenu des attitudes, les contorsions excessives de certains personnages, la lourdeur et la vulgarité de l'architecture, — saisissante antithèse avec ces formes architecturales que Filippino se complaît toujours à décorer avec tant de richesse et de charme, — tout enfin trahit avec évidence une main étrangère et nous confirme dans l'opinion déjà émise par M. Berenson. Cet auteur, conduit à étudier une série de tableaux qui, par leurs mérites caractéristiques, se rapprochent de très près de l'art de Botticelli et de Filippino, a démontré qu'il faut les attribuer au contraire à un troisième artiste; et il propose ce Berto Linaiuolo dont parle Vasari dans les Vies de Chimenti Camicia et de Baccio Pontelli, en le désignant d'un terme générique sous le nom de l'ami de Sandro. Il lui attribue une série d'œuvres mises généralement jusqu'ici au compte des deux peintres cités plus haut, et il lui rapporte le mérite d'avoir influé par son talent, plein de variété et de vie, sur le développement et le perfectionnement de Botticelli lui-même et de Filippino. Mais pour nous en tenir à Filippino, quelque influence qu'il ait pu subir, — et il n'en manqua pas pour s'exercer autour de lui, — nous devons convenir qu'il sut dégager rapidement sa physionomie propre, son caractère tout à fait personnel et indépendant. Il en résulte que son art s'offre à nous comme un fruit beaucoup plus spontané qu'on ne se plaît généralement à le reconnaître.

Né artiste, ayant vécu dès les premières années de sa vie dans un milieu artistique, Filippino ne pouvait pas rester insensible aux progrès que l'art faisait chaque jour entre les mains de ce groupe d'élite de maîtres, de peintres et de sculpteurs, qui remplissaient alors Florence

de leurs œuvres. Il étudia les œuvres des maîtres les plus grands qui l'avaient précédé; il vécut adolescent dans la société de Botticelli; il vit travailler Léonard; il tenta de rivaliser avec le Ghirlandaio; et plus tard il s'abandonna à une admiration enthousiaste pour l'art antique, qui ne fut pas sans quelque danger pour sa manière. Mais il ne faut rien exagérer. Dans les groupes des petits Jésus et des Saints Jean, personnages d'une grâce infinie qu'il a joints à ses Madones (ces groupes n'échappèrent pas au sens si fin de Raphaël lui-même), ce n'est pas, comme le veut Cavalcaselle, l'influence de Léonard qui est surtout sensible; on y reconnaît bien plutôt les traces de l'étude de l'œuvre des sculpteurs qui, de Donatello et de Luca della Robbia à Desiderio, à Verocchio et à Benedetto da Maiano, furent vraiment les poètes créateurs du *Bambino*. D'autre part, pendant la période de la plus grande activité de Filippino, Léonard n'était même plus à Florence.

Botticelli arrive à se dégager des premières influences de son éducation, il se révèle avec sa physionomie propre et affirme toute son originalité. Il en est de même de Filippino. Sur la tradition paternelle il greffe les formes d'un art nouveau, qui procède dans une certaine mesure de Verrocchio et de Pollaiuolo. Cet art a ses racines dans l'étude de la vérité et la recherche de la grâce, et il réussit, par sa propre vertu, à surpasser Botticelli dans le tableau de la Badia, à égaler le Ghirlandaio dans les fresques du Carmine, à annoncer Raphaël dans celles de la Minerve à Rome.

Filippino subit le sort de Sandro, et comme lui, dans la dernière période de sa courte existence, il tomba dans l'exagération et l'enflure. Les fresques de la Chapelle Strozzi, à Santa Maria Novella de Florence, témoignent de ce changement, à l'heure où l'artiste, laissant un trop libre cours aux caprices de son imagination, accuse une disposition au style baroque. Mais les réelles analogies de tendances et d'idéal qui existent entre ces deux artistes ne doivent pas égarer le critique et l'historien et leur masquer la vision nette de la réalité. Gardons-nous donc de supposer qu'il y eut entre ces deux hommes des rapports d'une dépendance réelle et durable; nous serons mieux dans le vrai en admettant qu'élèves tous deux à la même école, ayant vécu en collaboration dans le même atelier, ayant pris part au mouvement

artistique qui se développait autour d'eux, ils surent trouver l'expression originale et sincère de leur talent, suivant la forme particulière que devait donner à chacun sa nature propre.

Il y eut pourtant une différence: Botticelli développa toujours sa manière sous la même forme, et comme en ligne droite; et à la fin, soit tendance mélancolique de sa nature, soit effet de l'enthousiasme nouveau que lui avait inspiré Savonarole, il se laissa entraîner bien loin des élégances exquises de ses créations les plus heureuses; il en vint même jusqu'à renoncer tout à fait à la peinture. Filippino, au contraire, appliqua jusqu'à la fin toutes les forces de son esprit à suivre l'évolution incessante de l'art; et il contribua par ses œuvres à favoriser l'éclosion de la nouvelle manière et des maîtres nouveaux du XVIe siècle.

* * *

Après avoir refusé d'attribuer à Filippino les scènes de la vie d'Esther, autrefois dans la Collection Torrigiani, et la mort de Lucrèce, du Musée Pitti, nous ne sommes pas plus disposés à reconnaître comme étant de lui les fresques de la Compagnie des Buonuomini de San Martino, également à Florence. Rumohr d'abord, puis Milanesi (et après eux beaucoup d'autres), ont attribué cette œuvre à Filippino, sans songer que ni les documents qui nous sont parvenus sur cette congrégation, ni le caractère des fresques elles-mêmes ne pouvaient leur donner raison. « Il est également naturel de croire, écrit Milanesi dans une note au texte de Vasari, que lorsque la famille Brancacci se décida à confier l'achèvement des peintures de cette chapelle à Filippino, cet artiste avait déjà donné des gages suffisants de son talent. Aussi sommes-nous disposés à suivre l'avis du baron de Rumohr, qui croit reconnaître la main, jeune encore, de Filippino dans les douze petites lunettes qui décorent l'oratoire de la Congrégation des Buonuomini de San Martino; on y voit représentées les œuvres charitables auxquelles s'adonnaient ces pieux protecteurs des pauvres nécessiteux. Cette opinion se fortifie encore d'autres raisons que voici: pendant longtemps, on a commis l'erreur de prendre pour criterium artistique de la manière de Masaccio ces scènes de la Chapelle Bran-

cacci qui ne sont pas de lui, mais bien de Filippino ; cette erreur a été celle de bien des gens. Cette faute de jugement a conduit plus d'un écrivain à affirmer et maint lecteur à croire que Masaccio en personne fut l'auteur des peintures de San Martino dont il est question



LA VISITE AUX PRISONNIERS
(Compagnie des Buonuomini de Saint Martin, à Florence).

plus haut ; il est hors de doute au contraire qu'elles ne purent être faites qu'une quarantaine d'années environ après la mort du grand artiste. En effet, la Congrégation des Buonuomini, fondée par Sant'Antonino en 1441, se réunit jusqu'en 1470 dans un coin d'église qui lui avait été concédé par l'abbé de la Badia ; elle en vint à habiter les pièces qui forment actuellement l'oratoire, antérieurement à 1481 ; à cette date les Buonuomini en devinrent propriétaires, à la suite d'une vente qui leur fut consentie par les religieux mêmes de la Badia. Il

est donc raisonnable de supposer qu'ils ne commandèrent pas ces peintures avant le jour où ces locaux furent leur propriété. En 1482, quand l'acte de vente fut dressé par devant notaire, Filippino, qui avait alors vingt-deux ans, put exécuter cette œuvre; elle coïncide précisément avec la première jeunesse de cet artiste et elle peut fort bien avoir précédé la composition de la Chapelle Brancacci »[1].

Tel est l'avis formel de Rumohr, suivi par Milanesi dans les deux éditions des *Vies* de Vasari éditées par ses soins. Ils oublient, l'un et l'autre, que le célèbre tableau de la Badia, dont ils fixent la date à 1480, aurait été fait deux ans avant les fresques; ce ne sont donc pas les fresques, mais bien ce tableau, qui se trouveraient être l'œuvre de jeunesse de l'artiste !

Nous avions eu l'espoir de découvrir dans les anciens livres conservés dans l'Oratoire le nom de l'artiste qui en avait fait les peintures; mais il ne nous a été possible de retrouver aucune indication à ce sujet; peut-être même n'y en a-t-il jamais eu, parce que le peintre (on peut le supposer) prêta gracieusement son concours. On n'en sera aucunement surpris, si l'on songe aux règles qui gouvernaient ce pieux institut: « C'est une chose merveilleuse à dire, écrit Richa, que dans le domaine de la charité, qui a inspiré à Florence tant d'autres fondations pieuses en l'honneur des pauvres, cette œuvre soit la seule à s'administrer d'une façon si différente des autres. En effet, dans toutes les fondations pieuses, avant leur ouverture et la mise en pratique de leurs services, on songe à constituer les ressources nécessaires pour les soutenir et les faire vivre. Quant à l'œuvre de Saint Martin, non seulement elle n'eut pas de revenus solidement établis dès l'origine, mais depuis le jour de sa naissance elle n'a jamais eu ni biens, ni ressources permanentes; et même quand il lui est arrivé d'en recevoir par testament ou par legs, elle les a vendus, aussitôt libres, et distribués sur le champ aux pauvres. Dans le cas même où ces dons étaient faits avec quelque condition de maintien obligatoire, les Buonuomini renonçaient à l'héritage et aux legs. Il convient de citer le texte qui suit, du chapitre XXX, dans toute son énergie: *Il faut tenir pour*

---

[1] Vasari, vol. III, p. 462, note 2.

fermement établie, par dessus toute chose, cette obligation de n'avoir ni biens ni rentes perpétuelles, et l'observer d'une manière inviolable »[1].

Nous devons donc écarter d'une façon absolue l'hypothèse que ces peintures ont pu être l'œuvre de Filippino; il est en effet impossible d'admettre qu'un artiste peigne aux environs de 1482 (c'est la date, comme nous le verrons ailleurs) une œuvre aussi parfaite que la *Vision*



SAINT MARTIN
(Compagnie des Buonuomini de Saint Martin, à Florence).

de Saint Bernard et qu'il puisse, en même temps, ou peu après, faire les lunettes des Buonuomini de San Martino, cette œuvre d'une inspiration si pauvre, si maigre comme vie, si défectueuse au point de vue du métier. A ne regarder en effet que la technique, ces peintures trahissent vraiment la main d'un artiste médiocre. Exécutées à *mezzo buon fresco,* c'est-à-dire lorsque le crépi était presque sec, elles furent

[1] *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine,* vol. I, p. 212. — Voir aussi : MARTELLI NICCOLÒ, *I Buoniomini di S. Martino, Discorso storico* dans la *Rassegna Nazionale,* 1884.

faites d'une touche superficielle : les contours dessinés et le fond préparé avec une légère couche de couleur rougeâtre, les différentes parties sont relevées çà et là de teintes particulières ; mais rien ne dit que la main de Filippino soit passée par là, rien ne porte le cachet du maître. Sur les visages nous retrouvons des types déjà connus ; dans la lunette qui représente la Visite aux prisonniers, le vieillard qui apparaît à travers les grilles de la prison rappelle Saint Pierre au cachot de Filippino dans la Chapelle Brancacci ; quelques têtes jeunes font penser à Lorenzo di Credi ; les anges du Songe de Saint Martin paraissent procéder de l'imitation de Botticelli ; enfin les clercs qui chantent les prières des morts remettent en mémoire des types et des personnages créés par Ghirlandaio dans la Chapelle Sassetti à Santa Trinità. Aussi devons-nous reporter l'exécution de ces peintures décoratives après l'année 1485. Nous n'aurons garde de supposer, avec Cavalcaselle, qu'elles furent exécutées sur des esquisses fournies par Filippino lui-même à son élève Raffaellino del Garbo, qui se serait fait aider à son tour par d'autres peintres[1], artistes d'un trop grand mérite pour un si mince travail. Nous devons les tenir pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire pour l'œuvre d'un artiste éclectique et médiocre. Il peignit ces lunettes pour ajouter à la dignité du lieu ; il fit cela comme une bonne œuvre, car il est probable qu'il ne toucha aucune indemnité pécuniaire pour son travail ; il convient de lui tenir compte tout au moins de l'intention !

* * *

Il ne faut donc pas rechercher les premières manifestations de l'activité artistique de Filippino dans des peintures qui furent l'œuvre d'une collaboration très mêlée ou d'un artiste d'un rang modeste. Il ne manque d'ailleurs pas de productions artistiques, dont la paternité ne saurait lui être contestée, et qui nous donnent une idée nette de son éducation artistique et de sa première manière.

C'est, par exemple, le tableau qui est au Musée de Naples et qui représente l'Annonciation. On y voit la tête de l'Ange ornée d'une de ces

---

[1] *Storia della Pittura*, vol. VII, p. 156 et suiv.

couronnes de petites roses dont Fra Filippo a fait usage avec tant de complaisance; la Vierge s'incline devant lui avec humilité; son visage est empreint d'une grâce naïve; on y lit une expression de suavité et de respect. Ici encore le type de la Vierge dérive directement de

L'ANNONCIATION
(Musée de Naples).



Fra Filippo; mais il est intepreté avec un sentiment tout à fait personnel; les deux saints placés des deux côtés du tableau, Saint Jean Baptiste et Saint André, présentent ces formes d'une exquise élégance qui appartiennent en propre à Filippino; mais on y chercherait vainement encore, dans les nus aussi bien que dans les plis, cette fermeté et cette sureté de dessin que l'on admirera dans ses œuvres ultérieures.

On remarque également dans ce tableau cet amour de la Nature que Filippino reçut comme un héritage de son père; il éclate dans cette prairie émaillée de fleurs, dans ce massif de roses placé derrière la Vierge, dans ce fond où l'artiste reproduit une vue d'ensemble de



SAINT ROCH, SAINT SÉBASTIEN, SAINT JÉRÔME ET SAINTE HÉLÈNE
(Église de Saint Michel de Lucques).

Florence, telle qu'on la découvre des collines voisines, près de la Porta Romana, la Cathédrale, le Campanile, la Tour du Bargello, le clocher de la Badia, etc.; aux derniers plans de l'horizon, ces hauteurs fuyantes entre lesquelles serpente l'Arno.

Le personnage de Saint Jean Baptiste a fourni le type qui a servi au Saint Roch placé par Filippino, avec Saint Sébastien, Saint Jérôme et Sainte Hélène, dans le tableau que l'on voit aujourd'hui dans l'église Saint Michel à Lucques; c'est encore une œuvre de jeunesse, mais il

y a déjà plus de correction; les extrémités et les attaches sont mieux dessinées et rendues avec plus de soin, les plis des vêtements sont traités avec plus d'élégance. Si le Saint Roch rappelle, comme nous l'avons dit, le type de Saint Jean Baptiste du tableau de Naples, le Saint Jérôme annonce déjà le Saint Pierre en prison de la Chapelle Brancacci; et le type de Sainte Hélène nous offre comme un reflet des plus belles créations de Fra Filippo; en le concevant, l'artiste a su éviter un double écueil, une imitation servile et une inspiration plus ou moins directe de Botticelli.

* * *

Dans ces œuvres, Filippino va prendre désormais un caractère franchement individuel, soit dans la variété des fonds, soit dans les mouvements toujours gracieux des personnages, soit dans les types des anges. Nous pouvons suivre ainsi le perfectionnement continu et progressif des formes et du sentiment qui nous conduit, plus rapidement qu'on ne pourrait le supposer, à son chef-d'œuvre, le tableau de la Badia.

Dans un autre tableau, acquis récemment par le Musée des Offices, où est représentée la Vierge adorant l'Enfant Jésus, nous retrouvons les traces de la puissante influence que l'art de Lippi exerça sur son fils. Le sujet n'est que la répétition d'un motif si cher à Filippo; c'est de son père en effet que Filippino s'est inspiré pour peindre l'Enfant étendu, les jambes croisées, comme sur la toile qui fut autrefois dans la Chapelle du Palais des Médicis, et qui est aujourd'hui l'ornement du Musée de Berlin. Mais ce qui est tout à fait original, c'est le type de la Vierge, au profil délicat et plein de finesse, à la tête d'un ovale allongé, aux cheveux élégamment rassemblés sur la nuque et recouverts d'un voile très léger qui retombe sur les épaules, aux mains jointes dans un geste d'adoration pour son Fils. Le fond du paysage si riche, si verdoyant, ajoute une note originale; il est traité avec largeur et dans un sentiment tout moderne; l'observation de la nature s'y enrichit d'un élément imaginatif, qui appartient bien en propre à l'artiste.



LA VIERGE ADORANT SON FILS

Filippino Lippi

* * *

Suivant Vasari, Filippino aurait peint pour l'église de la Badia un Saint Jérôme d'une grande beauté ; dans sa chronique du couvent, Puccinelli rappelle que ce tableau fut fait en 1480 pour la famille Ferrantini, qui y fit apposer ses armoiries. Milanesi a cru cette œuvre perdue ; mais on doit la reconnaître dans le tableau conservé à la Galerie d'Art Antique et Moderne et qui porte en haut deux blasons : celui des Ferrantini à gauche[1], celui de la Badia, ou plutôt de son fondateur, le comte Ugo, à droite. M. Venturi écrit : « Ce tableau a été attribué aussi, par Crowe et Cavalcaselle, à Andrea del Castagno, bien qu'il s'agisse évidemment d'une œuvre postérieure à Andrea, qui se rattache à l'art de Filippino. C'est une œuvre d'une grande finesse ; et cependant, au premier abord, elle n'attire pas à cause du coloris des chairs et de ce vert du manteau ; plus on l'observe, plus on admire le soin infini avec lequel le maître reproduit des fougères, des herbes, des insectes, des coquillages, la largeur avec laquelle il traite le modelé du manteau de Saint Jérôme, l'air profond de cette tête consternée, la recherche du détail anatomique »[2].



SAINT JÉRÔME
(Galerie Antique et Moderne).

[1] Écu palé d'or et de gueules au chef d'argent, chargé de la lettre F en noir. SEGALONI, *Priorista Fiorentino*, Riccardiana, cod. 2023, p. 332 ; et *Priorista Riccardiano*, cod. 1809, c. 8r.

[2] *La Regia Accademia di Belle Arti in Firenze*. Texte avec illustrations. A. Braun, p. 2

Ce tableau exécuté l'année même où Botticelli et Ghirlandaio peignaient concurremment dans l'église d'Ognissanti, le premier un Saint Jérôme, le second un Saint Augustin, est une preuve de plus de l'originalité et de l'indépendance de Filippino en matière d'art. Cette originalité éclate aussi bien dans l'interprétation des sujets où prédomine l'étude du caractère, du sentiment, de l'expression, que dans la reproduction des motifs tout d'élégance et de grâce. Même en dépit des enjolivements et des retouches qui ont altéré son caractère original, cet admirable Saint Jérôme, par les qualités du sentiment religieux qu'il exprime et le souci de la vérité dont il témoigne, est déjà comme l'avant-coureur du tableau de la Badia, dont le moment est venu de nous occuper.

II.

On lit dans un petit carnet de comptes conservé aux Archives de la Badia les lignes suivantes : « Un personnage pieux, ami et bienfaiteur de notre couvent, nous a fait don le 9 juillet de soixante florins *larghi ;* il nous les a donnés comptants, à titre d'aumône, et il a déclaré qu'il voulait que sur cette somme rien ne fût prélevé pour nos besoins ; il veut qu'elle soit consacrée à orner notre église des Campora ; et moi, pénétrant ses bonnes intentions, je lui dis : " Nous sommes à la veille de faire une chapelle près de celle d'Angiolo Vetori ". Il déclara qu'il en était enchanté, que nous pouvions commencer cette œuvre avec cet argent, et que, dans la suite, il nous viendrait en aide comme il le faudrait. En véritable ami, il ajouta : " Et si vous avez besoin de quelque chose pour le couvent, demandez-le moi, vous et don Lutiano ; je ne négligerai rien pour vous être agréable " ».

Cet ami, ce bienfaiteur n'était autre que ce Pietro di Francesco del Pugliese qui fit peindre par Filippino le tableau de la Vision de Saint Bernard ; le couvent, celui des Campora, situé hors la Porta Romana, dans la paroisse de Sant' Ilario a Colombaia, construit en 1349, sur un domaine que les moines de la Badia avaient acquis de Iacopo



APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD

Filippino Lippi

di Tano Raggi, grâce aux aumônes d'un grand nombre de citoyens de Florence [1].

Dans le carnet de comptes du couvent on trouve, à la date de 1488, la mention de tout ce que Piero di Francesco del Pugliese avait dépensé pour la construction de la nouvelle chapelle. Il est évident que celui qui a écrit ces notes les a recopiées en partie sur un registre plus ancien, et qu'il y a fait ensuite des additions, même après 1488, puisqu'il est à remarquer qu'elles vont jusqu'en 1491.

Cavalcaselle a corrigé la première date assignée au tableau de Filippino, et Milanesi a adopté cette correction dans sa classification chronologique des œuvres de ce peintre; mais le premier de ces critiques s'est trompé en rapportant à l'année 1488, date de leur transcription, les premiers règlements de comptes relatifs au début du travail, c'est-à-dire à l'année 1479, ou aux années qui suivent immédiatement. Parmi ces comptes, il en est un conçu comme il suit: « *Item,* pour la peinture de l'autel, c'est-à-dire pour le tableau de maestro Filippino .... 150 ducats ». Ce compte doit se placer bien avant 1488, et certainement avant 1486; on en a la preuve dans ce fait qu'immédiatement après cette mention, on lit sur le registre à la suite: « *Item,* de l'année 1486; donné à la dite chapelle un calice de cuivre doré ». Il est donc naturel que la chapelle à peine terminée, c'est-à-dire en 1480 (ou 1481, nouveau style), on ne tardât pas à placer le tableau sur l'autel [2]. C'est donc de 1480 à 1482, et non après un intervalle de plusieurs années, qu'il faut chercher la date de l'exécution de cette œuvre.

Voici comment Vasari la décrit: « Filippino peignit en détrempe dans la chapelle de Francesco del Pugliese aux Campora, domaine des religieux de la Badia, en dehors de Florence, un tableau représentant Saint Bernard, au moment où la Vierge, entourée de quelques anges, lui apparaît, pendant qu'il écrit dans un bois. Cette peinture est considérée comme une merveille dans quelques-unes de ses parties, par

[1] Cfr. *Miscellanea d'arte.* Anno I, n.° 1.

[2] On lit en effet dans ce même carnet: « 1480. È de dare a dì 31 decto fiorini cinque, soldi dodici, sono per imbiancare la cappella et per una opera prima di intonicarla et per gabella de la predella de lo altare.

E a dì decto soldi cinque dati a uno scarpelino per fare e' buchi pei torchi a lo haltare ».

exemple, les rochers, les livres, l'herbe et semblables détails qu'il y a ajoutés. Disons encore qu'il y plaça le portrait de Francesco, d'une ressemblance si parfaite qu'on eût dit qu'il ne lui manquait que la parole »[1].

Ce n'est pas, nous l'avons vu, Francesco, mais Pietro del Pugliese qui commanda le tableau; mais une chose nous surprend infiniment plus que cette inexactitude: c'est le jugement de Vasari déclarant admirables *certaines choses,* telles que les rochers, les livres et les herbes, dans cette œuvre célèbre, aujourd'hui encore bien conservée.

* * *

La légende raconte qu'un jour, Saint Bernard écrivant ses homélies en l'honneur de la Mère Céleste, se trouva fatigué et malade et qu'il avait à peine la force de tenir la plume; la Vierge lui apparut alors et lui rendit, avec la santé, le courage nécessaire pour achever son œuvre.

Nous savons que Fra Filippo peignit cette scène pour le Palais public de Florence; et que, dans la Chapelle de ce même Palais, Bernardo Daddi fit un tableau que Milanesi croit retrouver dans celui qui est aujourd'hui à la Galerie Antique et Moderne; on y voit en effet au centre, entre quatre saints groupés deux à deux sur les battants latéraux du triptyque, Saint Bernard à genoux, avec deux moines à sa droite, tandis que devant lui se balance dans les airs, entre deux anges, la Vierge qui lève la main dans un geste de bénédiction. Cette peinture fait penser sans aucun doute à l'école de Giotto, et ce n'est pas le lieu ici d'en discuter l'attribution; l'auteur y exprime dans la manière de l'art du moyen-âge l'apparition de Marie au Saint Camaldule; dans la conception du sujet le moyen-âge reste plus fidèle à l'esprit de la légende, qui est véritablement une vision; — la Vierge a l'air en effet de descendre du ciel pour réconforter son adorateur; —

[1] Vasari, vol. IV, p. 463. Ce tableau fut enlevé de sa place primitive à l'époque du siège de Florence; et pour assurer sa conservation, on le mit dans la sacristie de la Badia à Florence. De la sacristie, il passa plus tard à la chapelle à droite de l'église, où l'on peut encore l'admirer aujourd'hui.

le Quattrocento au contraire humanise la scène et va jusqu'à donner à la divine Visitation un aspect et des formes qui se rapprochent de plus en plus de la réalité.

Le Pérugin (dans un tableau qui est aujourd'hui à Munich), obéissant à un besoin exagéré de symétrie, refroidit l'effet de l'apparition par la monotonie extrême avec laquelle il dispose ses groupes; il donne à la Vierge une attitude de convention, et en somme il y a de la manière dans son interprétation de la scène entière.

Fra Bartolomeo n'est pas plus heureux; il place la Vierge dans les nuées avec une gloire d'anges; elle n'est plus seule avec son Fils dans les bras; c'est le Fils qui donne la bénédiction au Saint, que l'on voit à genoux, en extase, les mains ouvertes et la tête légèrement inclinée, tandis qu'à ses côtés deux Saints font partie du céleste cortège.

Filippino au contraire concilie l'amour du vrai, qui est inné chez lui, avec la recherche de la grâce et du sentiment; et il arrive à créer une œuvre originale et puissante, dans laquelle il égale Botticelli pour l'expression, et le surpasse en ferveur de sentiment. Ici, comme dans les vers divins du Poète, le Saint nous apparaît vraiment

> Diffuso per gli occhi e per le gene
> Di benigna letizia, in atto pio,
> Quale a tenero figlio si conviene;

enflammé d'amour, *tutto d'amore,* il tourne ses regards vers la Reine des cieux, lui, son fidèle Bernard, *il suo fedel Bernardo;* et grâce à la magie toute puissante de l'art, nous voyons vraiment personnifiée en lui

> . . . . la vivace
> Carità di colui che in questo mondo
> Contemplando, gustò di quella pace.

Le Saint, émerveillé, ouvre les mains; il incline sa tête sur l'épaule droite dans une attitude pleine de douceur; son regard, il le dirige, il le repose sur Elle dans un élan de tendresse; et ce regard exprime la ferveur de la prière et le respect silencieux. Ce colloque muet, surhumain, par son intimité profonde fait un tout indivisible du personnage du Saint et de celui de la Vierge qui est devant lui. Entourée

de quatre petits anges, Elle porte la main gauche à sa poitrine, et, d'un geste d'une grâce charmante, Elle avance la main droite pour la poser sur la page du livre ouvert devant Bernard, comme pour l'inviter à reprendre son œuvre et lui rendre courage.

La gracilité du cou qui porte une tête au profil infiniment délicat, le regard pensif et mélancolique, le visage empreint de douceur, l'élégance de l'attitude, la délicatesse de cette main, affilée, diaphane, qui touche le livre : ce sont là tout autant de qualités qui caractérisent la femme chez les meilleurs artistes florentins du Quattrocento ; mais dans l'œuvre qui nous occupe, elles sont adaptées à la scène sacrée avec un instinct artistique si parfait que nous oublions ce qui pourrait rappeler la manière et le faire de telle ou telle période de l'histoire de l'art ; nous ne voyons qu'une fusion merveilleuse de la vérité et de l'idéal, traitée avec une maîtrise qui n'a pas été surpassée ; elle s'impose à l'admiration de tous les temps ; et elle parlera aux cœurs un langage éloquent qui sera toujours compris.

* * *

L'interprétation du type de la femme dans son intime et profonde expression, le désir de la représenter dans toute sa beauté, avec le détail de tous les attraits qui l'animent et qui la rehaussent, fut pour les artistes de la Renaissance l'objet d'une continuelle étude. L'art s'étant affranchi des traditions de vague où se complaisait le moyen-âge, on vit renaître spontanément le culte de la forme féminine ; les artistes s'inspirèrent des monuments de l'antiquité classique qui leur révélèrent le secret de la grâce et de la beauté terrestre ; ils traduisirent fidèlement cette réalité vivante qu'ils voyaient autour d'eux animée de tant de grâce ; ils ouvrirent de nouveau un vaste champ à ce personnage plein de douceur de la Femme, de la Vierge, de l'Épouse, de la Mère divine, de la Servante à l'humble dévotion ; réalités vivantes qu'avec un art admirable ils surent adapter à tous les symboles et à toutes les allégories toujours si chères au mysticisme traditionnel.

Chez les peintres du XVe siècle, la femme est étudiée avec une intuition psychologique d'une rare puissance. Il leur arrive, trop sou-

vent sans doute, de faire descendre la Vierge, les saints, les martyrs du ciel sur la terre ; mais une fois sur la terre, par la vertu toute puissante de l'art, ces femmes prennent un aspect et un caractère original, et dans ce type nouveau on voit fondues ensemble la grâce et la fantaisie, la précision et l'élégance, l'idéal et le réel.

Fra Filippo, avec la sensualité extrême de son tempérament, ne voit que la voluptueuse souplesse du corps féminin, la séduction des charmes physiques. Botticelli est avant tout préoccupé de traduire ce sentiment de vague inquiétude et de rêverie imprécise qu'il prête à ses personnages féminins ; il donne à ses héroïnes des attitudes languissantes, des mouvements pleins de souplesse ; elles ont la bouche voluptueuse, la chevelure ondoyante et dorée ; ce sont vraiment des êtres marqués de romantisme ou de neurasthénie, comme on eût pu le dire d'elles en d'autres temps. Ghirlandaio, dans son interprétation de la vérité, reproduit la sévérité du maintien et la noblesse de port de la femme de qualité florentine à la fin du Quattrocento. Filippino, avec ses créations de femmes aux cheveux d'un blond pâle et dont la blanche carnation se teint d'incarnat, est un précurseur de l'art du seizième siècle. Mais il se surpasse lui-même quand il peint sa Vierge du tableau de la Badia ; ici, il ne fait aucun sacrifice à l'interprétation précise et intime de la réalité ; il ennoblit, il affine le type créé par son père ; il se montre supérieur à Ghirlandaio dans l'expression du sentiment, et il l'emporte sur Botticelli lui-même par la pureté de son inspiration religieuse. La modestie ingénue de la Vierge, et en même temps l'humilité si digne de la Mère, sont admirablement rendues sur le visage de la Madone ; il y a dans son attitude une délicatesse exquise et une suavité ineffable. De l'ensemble se dégage un parfum nouveau de vive et profonde poésie.

* * *

Devant la beauté de cette œuvre de Filippino, il n'est pas jusqu'à Rio, ce juge sévère et partial, qui ne se sente gagné, lui aussi, par l'enthousiasme et l'admiration : « Il fut donc aussi, lui, peintre naturaliste ; mais il le fut sans scandale et en choisissant plus heureusement ses modèles, comme on peut le voir dans le ravissant tableau de l'église

de la Badia, dont toutes les figures sont des portraits de famille. Le Saint Bernard en est le principal personnage; la Vierge qui lui apparaît et les anges dont elle est accompagnée sont tout simplement une mère entourée de ses enfants; mais quelle mère et quels enfants, comparés avec les productions analogues du pinceau du moine Lippi! »[1]

On veut en effet que le peintre ait donné à sa Vierge les traits de la femme de Piero del Pugliese, à ses anges, ceux de leurs enfants; mais Cavalcaselle émet des doutes sur l'exactitude de cette tradition. Il fait observer « qu'on retrouve dans la Vierge de la Badia les formes habituelles, sveltes, élégantes et cette douceur de lignes qui se retrouvent chez les Vierges et les Saints et Saintes de Filippino; formes et lignes qui procèdent chez lui de l'étude des œuvres de son père Fra Filippo. De même, chez les anges on retrouve les formes déjà vues sur d'autres toiles de Filippino, et qui sont comme le résultat de l'étude qu'il fit des œuvres de Botticelli, son maître »[2].

Rien de tout cela n'empêcherait de supposer que ces quatre enfants, à l'expression bien plus humaine que céleste, n'aient été les enfants de celui qui avait commandé le tableau; il n'y a rien en eux, avouons-le, qui rappelle Botticelli; ils procèdent directement de l'observation d'un modèle; et ce caractère est tellement évident qu'il est impossible de ne pas reconnaître des portraits idéalisés. Mais, en dépit de la recherche d'une interprétation idéale, cette Vierge (dont la physionomie ne se retrouve dans aucun autre tableau du maître) et ces quatre enfants ont un air de famille nettement accusé, qui les réunit eux et leur mère; et cette impression rend bien plus probable l'hypothèse d'une parenté entre le modèle de la Vierge et ceux des anges[3].

---

[1] *De l'art chrétien,* vol. I, p. 417.

[2] Vol. VII, p. 21, note 1.

[3] Sur les registres du Catasto, où figure Pietro del Pugliese (1480, *Santo Spirito. Drago,* a carte 212 t.) on lit:

Piero di Francescho del Pugliese	âgé de	52	ans.
Mona Pipa sua donna	»	34	»
Filippo di Piero del Pugliese	»	10 1/2	»
Chostanza di Piero detto, à di dota in sul monte fiorini MCC	»	6	»
Oretta figliuola di detto Piero, à di dota sul monte fiorini MCC	»	5	»
Nicholo figliuolo di Piero detto	»	2 1/2	»

A la date de 1458, on trouve les noms du mari et de la femme cités comme il suit:

Piero di Francesco di Jacopo del Pugliese.

Pippa di Jacopo di Berto di Michele Arrighi.

Ces anges ne sont plus les messagers ailés qui accompagnent l'Élue, ou les chanteurs divins qui font monter jusqu'au ciel le bruit de leurs louanges, qui témoignent leur allégresse de sa présence et rendent un hommage respectueux à la Mère du Rédempteur. L'art nouveau qui a fait descendre du ciel la Vierge pour en faire une femme au milieu des femmes de son temps, a fait également des anges tout autant d'enfants florentins, qui avec une grâce jusqu'alors inconnue s'associent, comme de délicieux compagnons, à la plupart des manifestations de la vie.

Jusqu'alors on s'était contenté de réduire à de plus petites proportions un personnage d'homme pour en faire un adolescent ou un enfant; il en résultait une image hors de proportion avec la réalité. Mais il n'en fallait pas davantage pour le symbolisme du moyen-âge, qui se plaisait à représenter sous la forme d'enfants jusqu'aux âmes des hommes s'échappant de la bouche des mourants. Le petit enfant bien vivant, bien vrai, est une création du Quattrocento, et surtout du Quattrocento florentin.

De même que, dans le train de la vie, la Renaissance, rejetant les duretés de l'éducation du moyen-âge, aime à donner à l'enfant des soins inaccoutumés pour favoriser son développement physique et moral, l'art, à son tour, le dote d'une personnalité tout à fait nouvelle; les plus grands artistes caressent ce type de mille manières; ils notent et rendent, avec une observation et une technique toujours plus délicates, tous les moments, toutes les attitudes les plus délicieuses du premier âge. C'est un André della Robbia, qui les fixe sur les arcades de l'Hôpital des Innocents; un Donatello, sur la chaire de Prato et dans la Cantoria de la cathédrale de Florence; un Desiderio, un Rossellino, dans la série exquise de leurs petits Jésus et de leurs Saints Jean: nouveaux-nés au maillot, petits enfants qui dansent avec un aimable abandon, jeunes adolescents sur lesquels la vie a déjà étendu la mélancolie des pressentiments; ils sont toujours fins de formes, pleins de vie, d'une grâce charmante, tels enfin que l'œil de l'artiste n'a plus su les voir, passé cet heureux moment de floraison artistique. A d'autres époques, un art plus vigoureux saura dessiner avec plus de perfection les lignes du corps

humain; mais, quand ce printemps du Quattrocento se sera évanoui, adieu la fraîcheur ingénue dans la représentation du premier âge; les grâces enfantines se transformeront en contorsions baroques; et cette carnation délicate fera place trop souvent à une exhibition de chairs flasques et grasses, où l'on cherchera vainement l'image de la santé et de la vigueur florissante.

* * *

Avec le sentiment de la nature, on voit grandir du même pas les progrès de la technique; grâce à cet heureux concours, on serre de plus en plus l'étude du détail et du milieu. Ainsi Fra Filippo soigne avec une singulière application les fonds de ses tableaux; ses personnages se meuvent avec aisance dans un décor de ces rochers alpestres si chers aux Camaldules, ou bien sous les voûtes d'une église et dans les riches appartements d'une maison princière. Il en est de même dans le tableau que nous étudions; Filippino se plaît à donner à tous les accessoires de la scène un caractère de précision particulier; par exemple, les rochers, les livres, les plantes; il s'efforce de donner ainsi à la scène un caractère mieux marqué de certitude, de vie et de variété. Derrière le personnage de Saint Bernard il y a une masse de rochers très découpés; dans les crevasses on voit pousser des plantes variées et des arbustes à la tige élancée; sur les rochers reposent divers volumes, ouverts ou fermés; à droite, dans un antre, un démon enchaîné mord sa chaîne; près de lui, est posée une chouette, symbole des ténèbres. Au premier plan, les mains jointes, en demi-buste, s'offre à nous le portrait de Piero di Francesco del Pugliese, qui commanda le tableau; c'est un homme vigoureux, à la tête oblongue, aux cheveux courts; il a les yeux tournés vers la Vierge. En haut, du même côté, quelques religieux, à la vue de l'apparition, joignent les mains ou bien ouvrent les bras, dans un geste de prière ou de surprise; ils commentent entre eux le miracle. Derrière le couvent, un vieux moine est porté à bras par deux de ses jeunes confrères; plus loin encore, on découvre des arbres chargés de feuillage et des habitations rustiques. Du côté opposé, le paysage présente de légers ressauts de terrain, traversés par un fleuve qui se perd à travers de lointaines montagnes.

* * *

Ce tableau, traité par Filippino avec tant de conscience et une habileté vraiment souveraine, ne dut pas obtenir seulement les suffrages de celui qui l'avait commandé; et qui sait si les moines du couvent de la Badia, qui avaient été en relations avec Fra Filippo, ne servirent pas d'intermédiaires entre l'artiste et les Brancacci, pour décider ceux-ci à confier à Filippino l'achèvement des peintures de la Chapelle du Carmine? Il est possible d'ailleurs que les Brancacci fussent eux-mêmes étroitement liés avec Francesco del Pugliese. Toutefois on n'arrive pas à comprendre comment il se fait que Filippino, toujours jaloux de reproduire dans ses œuvres les personnes connues de lui, amis et personnages considérables, ne nous ait laissé le souvenir d'aucun de ceux qui composaient la famille Brancacci; Vasari n'aurait certes pas manqué de le signaler. Peut-être (mais en l'absence de documents authentiques ce n'est ici qu'une hypothèse) les peintures de la Chapelle du Carmine ne furent-elles pas commandées à Filippino par les Brancacci, mais par les religieux du couvent eux-mêmes, désireux de ne pas laisser inachevées ces fresques dans leur église. On s'explique mieux alors l'invitation faite à notre artiste, dont le nom était déjà connu des moines du Carmine et aimé d'eux; par l'œuvre de la Badia il avait déjà affirmé son talent; il pouvait être recommandé d'un couvent à l'autre; il eut ainsi toute facilité pour travailler à côté du grand Masaccio à l'achèvement de l'œuvre merveilleuse dont s'était déjà inspiré son père.

* * *

Dans les fresques auxquelles est inséparablement attaché le nom des Brancacci, il n'est pas nécessaire d'avoir une grande expérience de la critique d'art pour distinguer au premier coup d'œil la différence qui sépare l'œuvre de Filippino et celle de Masaccio. C'est à peine pourtant si l'écho des discussions que souleva dans le monde des amateurs d'art l'attribution de ces deux œuvres vient de s'éteindre[1].

---

[1] Voir, dans VASARI, le Commentaire aux Vies de Masaccio et de Filippino.

Masaccio donne aux personnages plus d'expression et de vie, aux attitudes plus de noblesse et de décision, aux vêtements une manière plus large; il réussit ainsi à faire une œuvre qui marque un véritable progrès artistique et qui servit de modèle à de nombreux imitateurs; mais ceux-ci durent acheter au prix de mille efforts le succès que le maître avait atteint comme de lui-même.

La simplicité grandiose des scènes, la disposition magistrale des groupes, la majesté des personnages, le caractère individuel des têtes, tout enfin donne raison à Vasari, quand il dit que Masaccio peut être mis au premier rang de ceux qui contribuèrent le mieux à délivrer l'art des difficultés, des imperfections et de la dureté qui gênaient sa marche. Le premier, il donna à ses personnages de belles et nobles attitudes, du mouvement, de la fierté, de la vie et un certain relief qu'on ne rencontre chez aucun des peintres qui l'ont précédé.

Il raconte la légende biblique avec une simplicité pleine de grandeur et avec ce faire héroïque tout à fait en harmonie avec les sentiments que nous éprouvons nous-mêmes à la lecture de ce récit; il établit un merveilleux accord entre la forme et le fond; il imprime un profond sentiment de vérité à la scène en faisant mouvoir ses personnages au milieu d'un paysage calme, inondé d'air et de lumière, tandis que la dégradation des plans jusque vers l'horizon le plus lointain donne à ses compositions de la vie et de l'ampleur, en les faisant jouer dans un milieu libre et largement aéré. Masaccio ne reproduit pas l'idéal entrevu à travers les traditions de l'art du moyen-âge, ce monde tel que le concevait l'imagination du cloître; ce qu'il représente c'est la vie, l'esprit, le sentiment de la nature et de l'histoire. C'est précisément dans l'expression de ce sentiment que l'artiste atteint vraiment aux sommets de son art; il n'est pas moins grand lorsqu'il traduit en particulier le dedans de l'âme de ses personnages et qu'il donne à chacun une attitude telle qu'il paraît prendre à la scène une part réelle et en être vraiment le contemporain.

Au point de vue de la technique, Masaccio a le coloris sobre, mais il est vigoureux et puissant dans le clair-obscur; c'est au point qu'on retrouve l'influence des arts plastiques dans sa manière de traiter les plis et le nu. Les plis, d'ordinaire volumineux, drapés par grandes

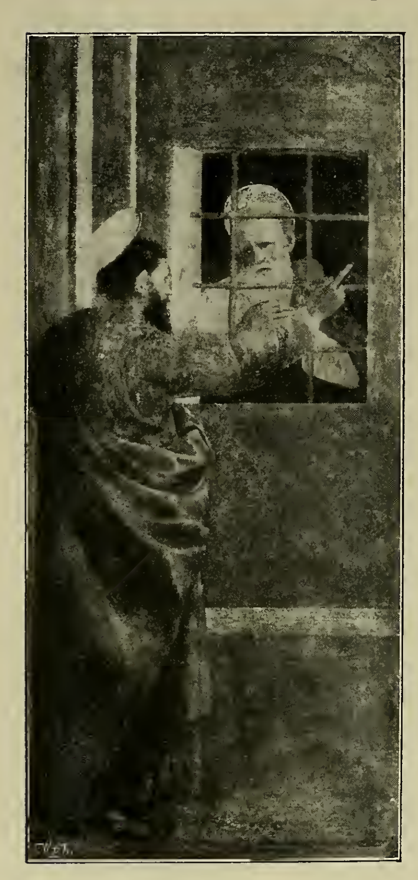
masses, peints d'un pinceau vigoureux, donnent aux personnages un caractère de noblesse et de grandeur inconnu jusque-là dans la peinture; le nu, rendu avec un faire rapide et sûr, dessiné avec largeur et simplicité, fait penser au modelé de la statuaire.

* * *

Le vrai qu'on admire chez Masaccio prend un caractère de réalisme chez Filippino; on voit s'affaiblir avec lui ce sentiment qui donnait tant de puissance aux créations du grand novateur. Aussi cherche-t-on vainement dans ses personnages, aux têtes pleines de caractère, traités avec une habileté et une sûreté vraiment remarquables, avec une grande largeur de coloris et en pleine pâte, cette intimité d'expression, en un mot cette *passion* qui met si haut, au-dessus de toutes les autres, les œuvres de l'illustre maître. Ici encore élève de son père, Filippino a pris de lui ses précieuses qualités dans l'art de la fresque, et en même temps son indifférence pour le sujet religieux qu'il traitait. Mieux encore, comme nous l'avons déjà indiqué, la force des choses avait fait désormais de cette indifférence la règle fondamentale de l'art, depuis que l'étude assidue de la réalité avait communiqué à la façon de traiter les légendes de la Bible elles-mêmes les formes et les allures de la vie contemporaine et qu'on avait perdu ainsi du côté de l'idéal tout ce que l'on gagnait en vérité et en réalisme.

Le drame que Giotto interprète si habilement pour son époque, dans la plénitude et la vigueur du sentiment mystique, a perdu une grande partie de l'intérêt qu'il empruntait à la pensée religieuse; mais il en a gagné un autre bien supérieur, au point de vue de la vérité et de la vie. Ce désir qui, à l'aube du Quattrocento, fait de chaque artiste un amant passionné et scrupuleux du réel, a pour effet de modifier la façon désormais conventionnelle et maniérée de traiter les sujets religieux. Sans doute les peintres choisissent, pour les mettre en scène, des sujets de l'histoire sacrée; mais ils les rajeunissent et les vivifient par un procédé nouveau; ils mêlent à ces sujets des épisodes familiers de la vie de tous les jours; ils introduisent dans la foule des assistants, et jusque parmi les personnages bibliques dont le

caractère était le plus traditionnel et le plus sacré, d'admirables portraits des contemporains les plus connus et les plus considérables ou des amis les plus chers du peintre. Il n'y a donc pas lieu d'être surpris si les personnages de Filippino ne parlent pas vraiment à notre cœur. Oui, nous sommes saisis d'admiration devant la science avec laquelle le vrai est rendu ; nous sommes frappés du progrès qui a été réalisé en si peu de temps dans l'art de s'inspirer de la nature ; mais nous restons froids devant ces portraits. C'est ainsi que nous avons déploré le rôle de comparses que Fra Filippo a donné à ses personnages dans le chœur de la cathédrale de Prato. Ce défaut trouvera son expression dernière chez Ghirlandaio ; mais on en chercherait vainement la trace chez Masaccio. C'est à ce grand artiste qu'il faut revenir pour admirer la noblesse de ces personnages qui font essentiellement partie de l'action et que l'on ne saurait concevoir détachés de l'ensemble dont ils font partie ; tant ils sont intimement liés à l'action et en pleine harmonie avec ce sentiment dramatique de la scène qui nous tient sous le charme, en nous révélant l'extraordinaire imagination plastique du maître.



SAINT PAUL
VISITE SAINT PIERRE EN PRISON.

* * *

Malgré tout, nous sommes forcés de reconnaître la singulière habileté avec laquelle Filippino a su s'adapter à un si grand modèle ; il

FLORENCE - EGLISE DU CARMINE



LA CRUCIFIXION DE St PIERRE - St PIERRE ET St PAUL DEVANT LE PROCONSUL

Filippino Lippi

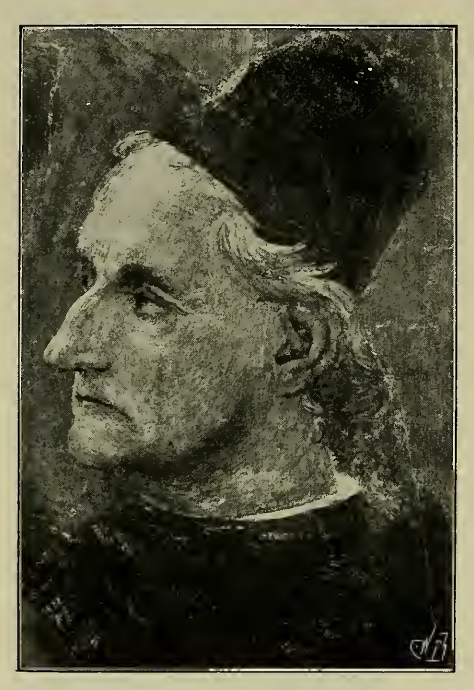
a puisé dans cette imitation cette sévérité de tenue et ce calme solennel qui animent son œuvre, et il a réussi à voir associer à bon droit son nom à celui de Masaccio. Dans le Saint Pierre en prison visité par Saint Paul, il eût été impossible de rendre avec plus de puissance les personnages des deux Saints; le premier, la douleur empreinte sur son visage, se présente derrière les barreaux de sa prison; il porte la main à sa poitrine d'un air contrit; l'autre est debout, le bras droit soulevé; sa main montre le ciel; c'est une figure nette et triste, mais pleine d'âme dans la simplicité de l'attitude, le naturel et la spontanéité de l'expression.



LA DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE.

L'épisode de la délivrance de Saint Pierre n'est pas rendu avec moins d'habileté. Le gracieux personnage de l'ange contraste avec la sérénité d'aspect du Saint et la tranquille attitude du soldat endormi. Vasari écrit: « Filippo était encore bien jeune lorsqu'il termina, au Carmine de Florence, la Chapelle Brancacci commencée par Masolino, laissée inachevée par Masaccio, interrompue par la mort de ces deux artistes. Filippo porta l'œuvre à sa perfection dernière. Il y acheva l'histoire de Saint Pierre et de Saint Paul ressuscitant le fils de l'empereur. Sous la figure de l'enfant nu il représenta le jeune Francesco Granacci, fils du peintre; et à l'entour, le chevalier Messer Tommaso Soderini; Piero Guicciardini, père de Messer Francesco, l'historien; Piero del Pugliese, le poète Luigi Pulci et Antonio Pollaiuolo. Il se peignit lui-même dans cette composition, jeune comme il était

alors, ce qu'il ne fit jamais plus au cours de sa carrière artistique; aussi n'a-t-on jamais pu avoir de portrait de lui dans un âge plus avancé. Dans le tableau suivant il plaça le portrait de son maître Sandro Botticelli et de quantité de ses amis et de personnages considérables, parmi lesquels on remarque le Raggio, homme de grand talent et d'esprit distingué, qui sculpta en relief dans une conque tout l'Enfer de Dante, avec tous les cercles, les divisions en bolges et en puits, donnant des proportions exactes aux personnages et à tous les détails que l'imagination du grand poète a conçus et décrits avec un art si merveilleux; cette reproduction fut tenue en son temps pour une œuvre merveilleuse »[1].



PORTRAIT DE POLLAIUOLO.

* * *

Dans la première édition des *Vies,* Vasari parle aussi de la fresque « Saint Paul visitant Saint Pierre dans sa prison ». Mais il ne dit rien de celle où est représentée la délivrance de Saint Pierre, et qui est pourtant, sans aucun doute, l'œuvre de Filippino. Cavalcaselle fait observer que ces deux fresques où se révèle un art qui rappelle celui de Lippi, en particulier par le charme du coloris et le ton nourri des teintes, ont dû être exécutées avant les autres, entre 1482 et 1483. Où faut-il chercher la cause de cette différence de manière entre ces deux peintures et les autres œuvres de la même chapelle, œuvres de Filippino? La différence dans l'état de conservation ne suffit pas; la vraie raison en

[1] VASARI, vol. III, p. 463.

FLORENCE - EGLISE DU CARMINE



LA RÉSURRECTION DU FILS DE L'EMPEREUR
Masaccio et Filippino Lippi

est peut-être que, dans la composition des pilastres extérieurs, l'artiste, moins astreint à suivre scrupuleusement son modèle, se montre plus libre, et, par suite, plus spontané, plus personnel. Dans les autres fresques, au contraire, comme il devait avant tout mettre son œuvre en harmonie avec celle de son grand précurseur, cet effort pour se rapprocher de l'art sévère et grandiose de Masaccio, lui a fait perdre incontestablement quelque chose de ce caractère vivant et spontané que nous avons admiré dans ses autres productions.



PORTRAIT DE FILIPPINO.

Dans la page d'histoire qui est en face de la fresque de Masaccio, et qui représente Saint Pierre et Saint Paul devant le Proconsul, et le Crucifiement de Saint Pierre, les deux groupes ne se fondent pas en un tout harmonieux et grandiose; les deux parties de la scène paraissent sans lien l'une avec l'autre, et perdent ainsi de leur puissance et de leur expression. Ce défaut est d'autant plus sensible que, dans la fresque de Masaccio au contraire, tout est disposé de façon à ce que les lignes du sujet soient entre elles dans une admirable harmonie et que l'observateur puisse embrasser la scène entière dans toute sa grandeur. Toutefois dans la partie de la fresque où les deux Saints sont en présence du Proconsul, Filippino a mieux réussi à représenter le drame; il a été moins heureux à cet égard dans le Crucifiement de l'Apôtre.

* * *

Dans sa première édition, Vasari écrit que « dans la scène de Saint Pierre en présence de Néron, Filippino a fait son portrait et celui de Pollaiuolo ; dans la seconde, il a ajouté d'autres personnages déjà mentionnés ». On ne saurait dire à quelle source Vasari a puisé ces renseignements ; mais, on n'en peut douter, c'est à cette œuvre qu'il a emprunté ses originaux pour le portrait gravé par ses soins en tête de la Vie de ces deux artistes. Nous sommes donc amenés à reconnaître Pollaiuolo dans le personnage coiffé d'un haut béret, au regard sévère, qui se tourne vers la gauche d'un mouvement violent ; et Filippino dans la tête nue de trois quarts qui regarde devant soi, en dehors du tableau, à l'extrémité droite de la fresque. Quant à Botticelli, il figure, d'après Vasari dans *la scène qui suit ;* et d'après les indications du biographe, on doit le reconnaître dans le groupe des trois personnages qui assistent au Crucifiement ; c'est la première figure à droite.



PORTRAIT DE BOTTICELLI.

Quant aux autres, l'identification est plus difficile ; on n'a reconnu que Pulci. Dans le groupe des cinq personnes placées à une extrémité de la fresque de la Résurrection, à gauche, c'est la seconde figure. On le reconnaît, parce que dans la série des portrais des hommes illustres de la Galerie des Offices, commencée sous Cosme Ier, il y a

un portrait de ce poète qui a été, sans aucun doute, copié d'après le modèle de la fresque.

* * *

Le 20 février 1485, Filippino termina pour la salle des Otto di Pratica, dans le Palais de la Seigneurie, le tableau d'autel représentant la Vierge avec son Fils sur un trône; elle est entourée de Saint Victor, Saint Jean Baptiste, Saint Bernard et Saint Zanobi. Par un acte du 1[er] janvier 1478, le tableau en question avait été commandé à Léonard de Vinci, et huit jours auparavant à Piero del Pollaiuolo. Léonard reçut en paiement trente-cinq florins; et il semble qu'il n'ait fait que le carton; car nous lisons dans le manuscrit Gaddiano que Filippino prit ce carton comme base de son propre travail. Cette assertion nous laisse dans le doute; d'autant mieux que si nous devons reconnaître dans le geste de l'enfant qui se retourne en penchant la tête vers Saint Victor un art nouveau plein de grâce et de mouvement, nous ne saurions, avec Cavalcaselle, trouver là une de ces formes qui rappellent Léonard.



Ces recherches plus ou moins exagérées et subtiles sur les influences réelles ou imaginaires subies par l'artiste n'enlèvent rien au mérite de Filippino dans une œuvre qui, par le caractère grandiose du style, l'élégance ou la sévérité des personnages, la richesse de l'architecture, la correction de la perspective, est considérée à bon droit comme une



LA VIERGE ENTOURÉE DE SAINTS

(Galerie des Offices).

de ses productions les plus belles, les plus parfaites. Mais Cavalcaselle ne se contente pas de signaler l'inspiration de Léonard dans le groupe de la Vierge et de l'Enfant, il veut voir aussi, — en particulier dans la dessin général et le type des deux évêques et des anges, — des traits qui rappellent l'art de Botticelli. Ce même critique n'en est pas moins forcé de convenir que, dans cette peinture, Filippino paraît avoir éteint un peu sa passion pour Sandro et que les personnages ont des formes plus gracieuses que les formes habituellement chères au peintre florentin. Les anges eux-mêmes n'ont rien qui rappelle le faire de Botticelli ; et dans cette œuvre, au coloris vigoureux, aux vêtements abondants, aux carnations d'un modelé si moelleux, aux extrémités si correctes, l'originalité et l'habileté de Filippino éclatent avec toute leur distinction.

* * *

C'est à cette même période qu'il faut, à notre avis, rapporter le *tondo* de la Galerie Corsini, que l'on dit provenir de la villa Careggi, autrefois propriété des Médicis; il pourrait bien avoir été commandé au peintre par quelque membre de cette famille, avec la pensée de favoriser ce jeune artiste, déjà si heureusement classé. Le soin extraordinaire apporté par l'auteur à son exécution montre bien de quelle prédilection il l'entoura. La fine élégance des personnages, la grâce juvénile des mouvements, l'éclat lumineux du coloris teinté d'argent et bien fondu, la richesse de l'architecture éclairée d'ors, voilà tout autant de mérites où triomphe une hérédité précieuse ; ils font revivre le charme répandu par Filippo dans ses compositions



LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS ET DES ANGES
(Galerie Corsini).

et l'attrait qu'inspirent ses personnages; ce sont aussi les mêmes titres qui font de cette œuvre une des plus aimables créations de Filippino, une des créations géniales de son activité artistique.

* * *

Vasari raconte que Filippino « sollicité d'aller en Hongrie à la cour du roi Mathias déclina cette offre; mais pour reconnaître l'honneur qui lui était fait, il peignit à Florence pour ce roi deux tableaux d'une grande beauté qui lui furent expédiés. Dans l'un, il introduisit le portrait de ce roi qu'il copia d'après des médailles ». Ces deux tableaux furent exécutés en effet, et le 20 septembre 1488, ils étaient déjà achevés, comme on le voit d'après la procuration donnée à cette date par l'auteur à Francesco di Filippo del Pugliese, pour toucher le prix et remettre les deux toiles (cette pièce?) au mandataire du roi.

Il convient aussi de dater à peu près de cette même époque cet autre tableau de l'église de San Spirito, décrit par Vasari; mais le biographe y ajoute un Saint Nicolas qui n'y est pas, et il omet en revanche de mentionner un Saint Jean et les portraits des deux personnages qui l'avaient offert, Tanai de' Nerli et sa femme. Cavalcaselle fait observer avec raison qu'au double point de vue des caractères et de la technique ce tableau a un air de famille avec la fresque exécutée par Filippino dans une lunette de l'église de la Minerva à Rome en 1489; et qu'il convient de l'attribuer à une date antérieure au voyage de l'artiste dans la Ville éternelle[1].

[1] Tanai di Francesco de' Nerli naquit en 1426. Dans ce tableau il est représenté dans l'âge de plus de soixante années. Véritablement la supposition du Cavalcaselle nous semble bien fondée. Voici l'inscription au Cadastre:

CATASTO 1457. *S. Spirito. Gonfalone Nicchio*, carte 259[t].

Tanai di Francesco de' Nerli	d' anni	31
M. Nanna mia donna	»	28
Ginevra mia figliuola	»	9
Benedetto mio figliuolo	»	8
Caterina mia figliuola	»	7
Giovanni mio figliuolo	»	6
Francesco mio figliuolo	»	5
Filippo mio figliuolo	»	4
Vaggia mia figliuola	»	2
Bernardo mio figliuolo	»	1

La donna grossa e l' à fare di maggio.

La Vierge est assise sur son trône avec l'Enfant Jésus, qui se retourne vers le petit Saint Jean agenouillé à ses pieds ; le groupement fait penser à un motif de Raphaël. Des deux côtés, Saint Martin et Sainte Catherine présentent Tanai de' Nerli et sa femme. Par les arcades du fond, on aperçoit dans le lointain le faubourg et la porte



LA VIERGE ENTRE SAINT MARTIN ET SAINTE CATHERINE
(Église de San Spirito).

San Frediano, Tanai de' Nerli qui, à peine descendu de cheval, embrasse sa fillette venue au devant de lui sur le seuil de sa maison. Les personnages sont heureusement disposés, les mouvements ont de l'élégance et les attitudes de la vérité et du naturel; le dessin est soigné; le coloris, chaud, harmonieux et vigoureux de tons ; l'ensemble

accuse un progrès de Filippino dans la voie où il s'est engagé, la recherche de la vérité des formes et une correction toujours plus grande dans la technique de l'exécution. Par malheur, aujourd'hui ce tableau que l'on peut admirer sous la croisée de l'église de San Spirito, au onzième autel à droite en entrant, est un peu terni par de mauvais vernis qui lui ont infligé un coloris triste et monotone.

III.

Filippino sut se concilier la sympathie générale ; elle fut sans doute le résultat du caractère aimable de ses relations, mais aussi de la supériorité de son talent. « Dans son art, écrit Vasari, il ne fut inférieur à aucun artiste contemporain ». Il est naturel que les commandes importantes ne lui aient jamais fait défaut. Bien qu'il ne figure pas au nombre des artistes étroitement liés à la maison des Médicis, c'est cependant à Laurent le Magnifique qu'il dut peut-être la première commande des fresques du Palazzo Vecchio (1482) au lieu et place du Pérugin absent ; c'est à coup sûr Laurent qui lui valut la commande de ces peintures de Rome, qui marquent dans ses tendances artistiques un changement considérable, et qui ont une si grande importance dans l'histoire de l'art.

On avait fait des démarches auprès du cardinal Olivieri Caraffa en faveur d'un autre peintre de Florence. Filippino n'en partit pas moins pour Rome le 27 août 1468 ; l'ambassadeur florentin Giovanni Antonio Lanfredini le présenta au cardinal, avec lequel il s'entendit aussitôt au sujet de la décoration de la chapelle. Le 21 septembre de la même année, il se trouve à Florence, où il dicte son testament ; puis il repart pour Rome où il devait rester jusqu'à l'achèvement de ces peintures.

Le Chapelle Caraffa, placée dans le bras droit du transept de l'église de Sainte Marie de la Minerve, et consacrée à Saint Thomas d'Aquin, est décorée de fresques représentant l'Assomption de la Vierge avec les douze apôtres autour de son tombeau, l'Annonciation, et le cardinal Caraffa à genoux présenté à la Vierge par Saint Thomas ; le Saint est en extase devant le Christ en croix qui prononce ces paroles : *Bene*

scripsisti de me, Thoma; enfin le triomphe de Saint Thomas sur les hérétiques. Les autres peintures, détruites lors de l'érection dans cette même Chapelle du tombeau de Paul IV, représentaient, suivant la description qu'en donne Vasari : « La Foi arrêtant l'Infidélité et l'Hérésie, tous les infidèles et les hérétiques; l'Espérance terrassant le Désespoir, et, en un mot, chaque vertu subjuguant le vice qui lui est contraire ».



LE TRIOMPHE DE SAINT THOMAS.

Dans les compartiments de la voûte, on voit encore, mais trop restaurées, les quatre Sibylles assises sur des nuages avec des anges à côté d'elles; dans l'arc qui s'ouvre sur la chapelle sont peints des pilastres avec des chapiteaux d'une grande richesse, et de grandes et petites rosaces avec de gracieuses têtes ailées de chérubins.

La décoration de cette chapelle est particulièrement remarquable; il faut la saluer comme un éclatant succès. On y voit avec un admirable éclat des qualités jusqu'alors ignorées des artistes, témoignage de l'originalité et de la noblesse du talent de Filippino, assez heu-

reux pour se plier admirablement à la tâche difficile qui lui avait été imposée.

Ayant à représenter le triomphe du saint dominicain sur les hérétiques il en usa librement avec la tradition consacrée pour traduire cette scène; et cette liberté était une chose nouvelle. Artistes et public étaient désormais indifférents aux problèmes thomistiques qui avaient



L'APPARITION DU CRUCIFIX MIRACULEUX.

passionné le moyen-âge ; et du jour où la Renaissance mettait son art au service de ce vieux sujet, elle devait lui infuser tout son esprit. C'est ainsi que dans sa composition, Filippino n'a pas représenté Averroès écrasé, comme l'avait fait Traini dans le beau tableau de Sainte Catherine à Pise, ni Avicenne, Sabellius et Averroès humiliés aux pieds de Saint Thomas, comme l'a voulu Andrea da Firenze dans la Chapelle des Espagnols. Au lieu de cette conception primitive, froide et comme officielle, chère au moyen-âge, il a donné à la scène de la couleur et de la vie, avec le mouvement naturel de l'action elle-même dans son développement; il nous présente dans le haut le Saint, le bras étendu, montrant l'hérésie terrassée, et autour de lui les quatre

Types qui sont les pierres angulaires de la Sagesse, Grammaire, Dialectique, Rhétorique et Philosophie; dans les groupes latéraux, il a mis à gauche Avicenne, représenté avec une épaisse barbe blanche, pensif et triste; près de lui, Apollinaire, et derrière lui, Averroès, reconnaissable à son turban. Du côté opposé, Sabellius, sous les dehors d'un empereur romain, regarde avec mélancolie les volumes jetés épars sur le



DÉTAIL DU TRIOMPHE DE SAINT THOMAS.

pavé du temple. L'action prend ainsi un caractère humain et original, et on voit mieux les différentes parties du drame tendant à une pensée commune comme à leur centre. Les quatre hérétiques sont en quelque sorte symbolisés dans ce vieillard que l'on voit jeté à terre et comme écrasé aux pieds du Saint. La sentence qui se lit sur le socle du trône sur lequel siége Saint Thomas: *Infirmatæ sunt contra eos linguæ eorum*, fait allusion aux groupes des hérétiques, qui, humiliés et confondus, sont représentés sur le devant de la scène.

Il n'y a pas moins d'originalité dans le sujet traité sur l'autre fresque, en particulier dans l'épisode du Crucifix miraculeux. Ici, la belle ordonnance des personnages pleins de caractère et de vie, l'action rapide et vive du moine qui s'enfuit, le gracieux épisode de l'enfant qui

a peur d'un chien, tout enfin montre bien ce qu'il y avait de génial dans l'imagination de Filippino; tout témoigne de ses puissantes qualités artistiques. Une fois de plus, il a déployé dans ces fresques, l'originalité et la souplesse d'un talent qui savait se plier aux conditions d'une nouvelle manière de voir.



LA VIERGE DANS SA GLOIRE.

Son style gagne en largeur, les formes sont plus pleines et mieux soutenues; il y a plus de mouvement et d'élégance dans les lignes; l'action est plus vive, la composition plus riche, les personnages plus vrais; c'est ainsi que chaque tête a son caractère, chaque geste son expression, chaque attitude son mouvement. A côté de personnages d'une réalité surprenante, tels que ce religieux Dominicain — peut-être le prieur du couvent — à l'angle de droite de la fresque représentant le Triomphe de Saint Thomas, on découvre un motif familier, plein de grâce; à côté de personnages nobles et sévères, un type idéal et plein de charme, comme celui de la Vierge dans sa gloire, avec une légion de petits anges aux mouvements légers, rapides, rendus de la façon la plus heureuse. La composition de ces ensembles est bien mieux

équilibrée, tout y est mieux fondu ; les personnages ne sont plus isolés dans le tableau; ils sont animés d'une vie en étroit rapport avec le sujet. Le coloris est plus clair, plus lumineux; il y a de la transparence dans les ombres et de la douceur dans la dégradation des teintes. Mais toutes ces fresques ont été tant de fois restaurées, retouchées et repeintes



L'ANNONCIATION.

qu'elles ont conservé aujourd'hui bien peu de chose de leur caractère primitif et original; cette Annonciation (où l'on voit ce portrait du cardinal, qui devait être sans doute d'une grande beauté) a souffert plus que toutes les autres.

L'étude de l'antiquité exerça une action profonde sur le développement artistique de Filippino; mais, en dehors d'elle, les fresques

qu'il admira dans la Chapelle Sixtine eurent sur sa nature si impressionable une salutaire influence.

Les nobles créations de Ghirlandaio, si bien équilibrées, les épisodes pleins de poésie de Bòtticelli, les scènes calmes du Pérugin, la mâle vigueur de Signorelli durent sans doute aussi le mettre sur la voie de formes plus pleines et plus nobles; cédant à ces récentes impulsions, il anima d'une nouvelle vie ses créations déjà originales, il leur communiqua une puissance d'expression plus grande, témoignant ainsi de l'effet durable que la grandeur et l'antiquité de Rome avaient exercé sur son âme. On sait avec quelle surprenante activité il se consacra à l'étude des formes d'architecture, des ornements de la sculpture, des motifs de décoration de l'art antique, et l'habileté dont il fit preuve dans ces essais; il lui fut donné ainsi d'enrichir ses compositions et de développer un luxe peu commun de connaissances archéologiques. Vasari nous dit « qu'il ne fit jamais une seule œuvre dans laquelle il ne s'appliquât avec le plus grand soin à tirer avantage des choses de l'antiquité ».

Benvenuto Cellini raconte dans sa *Vie* qu'il noua des relations d'amitié très étroites avec un aimable jeune homme de son âge qui, lui aussi, travaillait à l'orfèvrerie. « Il se nommait Francesco et il était fils de Filippo Lippi et petit fils de l'excellent peintre Fra Filippo. Ces rapports développèrent chez nous une si vive affection l'un pour l'autre que nous ne nous quittions ni la nuit ni le jour. Sa maison était pleine de livres renfermant les précieuses études que son père, cet artiste éminent, avait dessinées de sa propre main d'après les antiquités de Rome. J'en fus vraiment enthousiaste pendant les deux années environ que je vécus avec Francesco »[1].

Ces peintures de la Minerva furent terminées dès le début de l'année 1493; on en a la preuve dans le bref d'Alexandre VI, donné le 19 mai de cette année, gravé sur le marbre du dessin de la fresque; on y lit que le cardinal Caraffa, après avoir achevé la chapelle et l'avoir fait orner de peintures, supplia le pape de la visiter; et le pape accorda aux fidèles qui viendraient y prier diverses indulgences.

---

[1] *La Vie* de BENVENUTO CELLINI, édit. Bacci. Florence, Sansoni, 1901, p. 27.

IV.

Pendant qu'il travaillait à Rome aux fresques de la Chapelle Caraffa, Filippino voulut prendre part au concours que Laurent le Magnifique se proposait d'ouvrir pour la nouvelle façade de Santa Maria del Fiore; et le 5 janvier 1491, on voyait figurer un dessin de lui à l'exposition des projets présentés.

De retour à Florence, il aurait, suivant Vasari, « accepté de faire à loisir la Chapelle du vieux Filippo Strozzi à Santa Maria Novella, et il la commença; mais lorsqu'il eut achevé le ciel, il dut retourner à Rome, où il fit en stuc le tombeau du cardinal Olivieri. En même temps, dans la même église, il orna une petite chapelle voisine de bas-reliefs en plâtre et de statues, dont quelques-unes furent exécutées par Raffaellino del Garbo, son élève ». Mais il y a là une double erreur : il n'est pas exact que Filippino revint à Florence et commença les peintures de la Chapelle de Santa Maria Novella; en réalité elles ne furent commandées et commencées qu'en 1487 ; Filippino écrivit en effet de Rome à Filippo Strozzi pour s'excuser de son retard et pour le prier de lui pardonner « tout cet atermoiement ». Aucun document ne prouve non plus que Filippino ait fait à la Minerve, à Rome, d'autres travaux en dehors de la chapelle décrite ci-dessus.

L'activité de notre artiste n'en fut pas moins grande dans cette dernière période de son séjour à Florence; en 1494 il accepta de peindre un tableau d'autel pour l'église de la Chartreuse de Pavie; il devait représenter la Vierge tenant sur ses genoux le corps de son Fils mort, entre Saint Ansano et Paul l'Ermite; en 1495 il peignit le tableau qui se trouve aujourd'hui au Musée de Munich, et dont Vasari dit, par erreur, qu'il fut exécuté pour le couvent des religieux du Zoccolo, au Palco près de Prato; en 1496 il avait déjà terminé l'Adoration des Mages pour les moines de San Donato in Scopeto; en 1498 il reçut la commande d'un tableau pour la salle du Grand Conseil au

Palais de la Seigneurie et il peignit à Prato le tabernacle à l'encoignure du Mercatale. On ne doit pas être surpris qu'avec tant d'engagements et de travaux, il ait été amené à négliger quelqu'une de ses œuvres, sans parler des fresques de la Chapelle Strozzi; en fait, le tableau pour la Chartreuse de Pavie et celui qui était destiné à la salle du Grand Conseil restèrent inachevés, même après que les fresques de Santa Maria Novella eussent été terminées. Ce furent d'abord, peut-être, des soucis de famille (en 1497 il épousa Maddalena di Pietro Paolo Monti, dont il eut, s'il faut en croire Vasari, plusieurs enfants); puis de nouvelles commandes, qui l'empêchèrent d'exécuter quelques-uns des ouvrages qu'on lui avait confiés; on voit en effet qu'entre 1501 et 1503 il fit trois tableaux: pour la salle du Comune à Prato, pour l'église de Saint Dominique à Bologne et pour Lomellini de Gênes. La mort, qui le frappa d'un coup presque soudain, le força de laisser inachevé le grand tableau de la Descente de Croix qu'il faisait pour l'église de l'Annunziata à Florence.

* * *

Dans le tableau de la Pinacothèque de Munich, où est représentée l'Apparition du Christ à la Vierge, avec les deux personnages agenouillés en regard l'un de l'autre, on remarque cette franchise et cette décision du dessin, cette énergie des mouvements, cette abondance des vêtements qui vont être désormais un des caractères distinctifs de l'artiste. Ces qualités sont plus sensibles encore dans le beau tableau de l'Adoration des Mages, peint à la même époque et qui porte à son envers cette inscription: *Filippus me pinxit de Lipis florentinus addì 29 di marzo 1496.*

Ce tableau, comme celui de la Chapelle Saint Bernard au Palazzo Vecchio, avait été commandé à Léonard de Vinci dès 1481; mais après quelque chose comme quinze ans d'attente, les religieux, convaincus désormais que cette œuvre ne serait jamais terminée, s'adressèrent à Filippino.

Dans cette Adoration, Filippino suit les traces consacrées dès lors par les artistes qui l'ont précédé; il enrichit l'action, en multi-

pliant jusqu'à l'excès des personnages habilement disposés en groupes variés, dans des attitudes diverses, répandant ainsi sur l'ensemble de



L'APPARITION DU CHRIST À LA VIERGE
(Pinacothèque de Munich).

la composition plus de mouvement et de vie. Il dresse ses nombreux personnages avec vérité, avec variété ; il anime la scène d'épisodes

nouveaux et gracieux, et marque l'œuvre entière du sceau de sa géniale fantaisie. Vasari nous dit que « sous la figure d'un astrologue armé d'un cadran, il a fait le portrait du vieux Pierre-François de Médicis (fils, non de Lorenzo di Bicci, mais de Lorenzo di Giovanni di Averardo, dit Bicci) ; on y voit aussi les portraits de Jean, père du seigneur Jean de Médicis, et de son père (lisez un cousin), un second Pierre-François, fils du seigneur Jean, et d'autres personnages importants. Ce tableau présente également des Maures, des Indiens, des costumes bizarrement arrangés et une cabane d'une beauté étrange ».



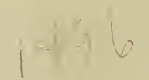
PORTRAIT
DE PIERRE-FRANÇOIS DE MÉDICIS.

Dans la même salle de la Galerie des Offices, à peu de distance du tableau de Filippino, se trouve l'esquisse de Léonard ; mais quelle différence entre les deux artistes ! Le premier, confus, superficiel et vide; le second, solennel, profond, intime. En présence de ces deux œuvres, on pourrait répéter les observations que nous avons faites en comparant l'œuvre de Filippino et celle de Masaccio; et ici les différences éclatent avec autant plus d'évidence que l'artiste a déjà perdu infiniment de son calme primitif, de sa tenue, de sa sérénité première. Naturellement le parallèle entre les deux œuvres s'offre de lui-même à l'esprit, et naturellement aussi les critiques d'art se sont appliqués à rechercher la nature et le degré de l'influence que l'esquisse de Léonard a pu exercer sur Filippino. Cavalcaselle, admirant le groupe de la Vierge et de l'Enfant, qui a un mouvement, des formes, des caractères et un faire vraiment plein de grâce, et le personnage debout

FLORENCE - GALERIE DES OFFICES

L'ADORATION DES MAGES

Filippino Lippi



sur le devant, à droite du spectateur, et dont les formes et les vêtements sont traités avec une véritable grandeur, écrit : « Il nous semble que le principe de la supériorité de Lippi est dans l'étude qu'il fit des œuvres de Léonard de Vinci ; et on peut, à mon avis, s'en rendre compte en examinant les études de la Vierge avec l'Enfant de Léonard, traités d'après nature, et cette composition représentant le même sujet, que Léonard laissa à l'état d'ébauche sur le tableau que Vasari mentionne dans l'hôtel d'Americo Benci »[1].



DÉTAIL DE L'ADORATION.

Müntz ne manque pas non plus de remarquer : « Le spirituel Filippino n'a pas su se dérober entièrement à la fascination de son émule. Le personnage de profil qui, dans son *Adoration des Mages* lève les deux mains en l'air (derrière le berger accroupi), procède du personnage placé au second plan, vers la droite, dans le carton de Léonard »[2]. Mais, à dire vrai, cette influence de Léonard dut être bien restreinte, si Filippino ne sut emprunter à ce carton que le mouvement de cet unique personnage secondaire ; et ce n'est pas le cas de supposer, croyons-nous, que cette influence s'exerça davantage pour le groupe central, dont le motif avait été fourni, à peu de chose près, par les sculpteurs florentins, comme nous l'avons déjà signalé, dans ces charmantes représentations de la Vierge avec l'Enfant Jésus, fleurs de grâce exquise et d'intime poésie.

---

[1] *Storia della Pittura*, vol. VII, p. 55.

[2] *Archivio Storico dell'Arte*, série II, année III, 1897, fasc. I, *Studi Leonardeschi*, et *Léonard de Vinci*. Paris, Hachette, 1899, p. 79.

* * *

Vers la même époque, c'est-à-dire quand Savonarole s'élevait contre la corruption des mœurs et jusqu'à la tendance trop mondaine de l'art, Filippino peignit le tableau du Crucifiement qui est aujourd'hui



LE CHRIST ENTRE LA VIERGE ET SAINT FRANÇOIS
(Musée de Berlin).

au Musée de Berlin et que Vasari place à San Raffaello; tandis que Borghini et Richa le décrivent comme étant dans l'église de San Procolo, dans la Chapelle Valori. La solennelle et expressive sévérité de

cette peinture, le rejet de tout ornement, le fond d'or renouvelé des traditions anciennes, la merveilleuse simplicité de la composition montrent que Filippino l'exécuta sous la puissante influence du mouvement religieux provoqué par le célèbre moine dominicain, et que nous retrouvons pendant cette même période dans différentes peintures de Botticelli.

Le Christ est encore sur la croix; de chaque côté les anges recueillent le sang qui s'échappe de ses mains et de son flanc. A ses pieds, la Vierge à genoux joint les mains et lève la tête dans une attitude attendrie, tandis que Saint François tend la main droite et, la main gauche sur sa poitrine, s'appuie contre la croix. Les personnages expriment admirablement la résignation dans la douleur, la foi profonde, la lamentation ; tandis que le Christ inanimé laisse tomber sa tête sur l'épaule droite, sans donner aucun signe de souffrance. « Ce tableau d'autel, écrit justement M. Bode, est une belle œuvre, dont la conception et l'exécution d'une sévérité presque antique sont encore rehaussées par le fond doré du tableau » [1].

* * *

« A l'encoignure du Mercatale, écrit Vasari, en face des religieuses de Sainte Marguerite, il peignit à fresque dans un tabernacle une belle Madone, avec un chœur de séraphins sur un champ éclatant. On admire dans cette œuvre, comme produit d'un art très étudié, le serpent qui est sous les pieds de Sainte Marguerite, monstre étrange et horrible qui semble lancer le venin, le feu et la mort. Le reste de cette composition est d'un coloris vif et frais qui mérite de grands éloges ».

De même que dans le tableau de la Badia, Vasari n'a trouvé à admirer que *les livres, les rochers, les herbes et autres détails de cet ordre,* ici encore c'est à ses yeux le serpent seul qui a le privilège de mettre en pleine lumière le talent de l'artiste. Tout au contraire, cette fresque dans laquelle la grâce majestueuse de la Vierge et la délicatesse pleine de charme de Sainte Marguerite brillent aujourd'hui encore d'un éclat que le temps a respecté, montre à quelle hauteur pouvait at-

[1] M. Bode, *La Renaissance au Musée de Berlin* dans la *Gazette des Beaux Arts*, 1888, p. 488.



LA VIERGE DU « MERCATALE » À PRATO,

teindre Filippino dans le développement de son art. Le type et le caractère de la Vierge et des Saintes rappellent la Vierge du tableau de la Badia et procèdent des plus belles créations de Fra Filippo. Il en est de même du Saint Étienne, qui est exactement copié d'après le tableau peint par Lippi pour le Ceppo, où l'on voit Marco Datini présenter à la Vierge l'administrateur de la maison fondée par lui. L'artiste montre dans cette œuvre toute sa puissance. Dans la suite la grâce prend trop aisément un caractère recherché, l'élégance tombe dans la manière, l'expression du sentiment devient trop superficielle. Ces tendances, dont on surprenait à peine la trace dans les œuvres antérieures, vont de jour en jour s'accentuant; elles se développent d'année en année; l'artiste laisse à sa fantaisie la bride sur le cou; il perd cet équilibre, ce sens de la mesure qui ne lui avaient jamais fait défaut dans ses premières productions.

* * *

Les fresques de la Chapelle Strozzi à Santa Maria Novella, commandées à Filippino, comme nous l'avons dit, le 21 avril 1487, avaient été commencées immédiatement; (les personnages de la voûte furent peints avant la départ de l'artiste pour Rome). Les peintures pour le cardinal Caraffa furent la cause que ces fresques ne furent reprises que treize ans plus tard. Le 27 novembre 1500, Filippino recevait un à compte, et en 1502, l'œuvre était menée à bonne fin.

Dans son testament, du 14 mai 1497, Filippo Strozzi décrit la chapelle telle qu'elle devait être; c'étaient l'histoire de Saint Jean et de Saint Philippe, un miracle et le martyre de chacun des deux Saints.

Dans la lunette de droite, Saint Philippe est lié par les pieds et par les mains à une croix formée avec le tronc d'un arbre, que deux bourreaux dressent en l'air avec des cordes; un troisième fait levier avec un pieu en forçant sur un chapiteau antique pour les aider à mettre la croix en pied. « On a beaucoup admiré aussi, écrit Vasari, l'invention de cette scène du Crucifiement; l'artiste a imaginé en effet, comme on peut le voir, que le Saint fut étendu sur la croix à terre,

puis qu'il fut soulevé et dressé en l'air à l'aide de câbles, de cordes et d'étais ; câbles et cordes sont enroulés autour de débris antiques, de fragments de pilastres et de bases et tirés par des valets. De l'autre côté, pour alléger le fardeau de la croix, et du Saint qui y est attaché tout nu, un homme la soutient d'une part au moyen d'une échelle avec laquelle il l'a enfourchée, un autre emprunte le secours d'un



LE MARTYRE DE SAINT PHILIPPE.

étai, jusqu'au moment où deux autres hommes (un seul en réalité), faisant levier au pied de l'arbre de la croix, le poussent dans le trou préparé pour le recevoir. Le dessin et l'invention de ce superbe morceau ne laissent rien à désirer ; on chercherait vainement un art plus ingénieux ».

Sous la lunette, on voit représenté le Saint qui fait sortir des gradins de l'autel du temple de Mars le serpent dont le venin infect tue le fils du roi. « Sur l'escalier où le peintre a ouvert le trou qui livre passage au reptile, l'artiste a représenté d'une manière si exacte la

cassure d'un degré, qu'un soir un des élèves de Filippino, cherchant à dissimuler je ne sais quel objet qu'il voulait dérober à la vue d'un visiteur qui frappait à la porte, courut en hâte à l'ouverture peinte par l'artiste, et resta confondu en présence de son erreur ».



LE MIRACLE DE SAINT PHILIPPE.

Dans la grande lunette qui est en face est représenté Saint Jean dans l'huile bouillante. « On voit la colère du juge qui ordonne d'augmenter la violence du feu, et les vifs reflets de la flamme sur le visage du bourreau qui l'attise. Tous les personnages présentent des attitudes pleines de variété et de beauté ».

Dans la Résurrection de Drusiana, qui est au-dessous, l'artiste a « exprimé avec un rare bonheur l'étonnement dont sont frappés les

assistants à la vue d'un homme qui rend la vie à une morte avec un simple signe de croix. Plus que tous les autres, un prêtre, ou plutôt un philosophe, vêtu à l'antique et tenant un vase à la main, témoigne sa surprise avec une grande énergie. Au milieu de plusieurs femmes diversement costumées, un enfant effrayé par un petit épagneul tacheté



LE MARTYRE DE SAINT JEAN.

de feu qui l'a saisi avec les dents par un pan de robe, se cache dans les jupes de sa mère. L'épouvante de l'enfant n'a d'égal que l'étonnement mêlé d'effroi de la mère en présence de la résurrection de Drusiana »[1].

Autour de la grande fenêtre aux vitraux coloriés représentant la Vierge et l'Enfant, entre Saint Philippe et Saint Jean (ces vitraux ont été faits sans aucun doute sur un dessin de Filippino), on voit un décor d'architecture simulé avec des emblêmes et divers anges qui soutiennent les attaches de quelques cartouches avec devises latines ; sur

[1] VASARI, vol. III, p. 472 et 473.

les bases des colonnes, deux personnages allégoriques. Au-dessous, le tombeau en marbre sculpté par Benedetto da Maiano.

Toutes ces fresques (à l'exception de celles de la voûte) ont beaucoup souffert de l'incurie des hommes et de la maladresse des restaurations. Les personnages ont été altérés jusque dans leur forme et leur



LA RÉSURRECTION DE DRUSIANA.

coloris, qui est aujourd'hui éteint et monotone, si bien que ces peintures ont beaucoup perdu de leur caractère original. Même ainsi maltraitées, et en dépit de l'exagération et de l'extravagance de ceux qui les ont retouchées, elles sont telles encore qu'on y voit toujours la main d'un grand maître de l'art. A côté de personnages empreints de grandeur, dans des attitudes pleines de naturel, aux vêtements larges et abondants, avec un air de patriarche, voici des groupes gracieux de petits anges, aux mouvements pleins d'aisance, aux poses

élégantes. Près de types d'un réalisme outré, confinant parfois à la vulgarité, voici d'élégants personnages de femmes, de délicieux petits enfants; près d'épisodes pleins de vie et de mouvement, voici des motifs calmes et sereins, par exemple dans le tableau où Saint Jean ressuscite Drusiana. Il y a enfin une surabondance d'ornements antiques que rien ne justifie, une architecture chargée et lourde, des formes baroques et compliquées, qui ôtent plutôt qu'elles n'ajoutent de la puissance à la scène.

A quoi faut-il attribuer cette exagération dans la recherche, cette manie du contourné, qui a fait perdre à l'artiste le sentiment de la mesure, et qui l'a conduit à un maniérisme vide? Peut-être au sentiment très net de tout ce que l'art avait à faire encore pour atteindre à la perfection. Il se rendit compte de tout ce qu'il pouvait ajouter à son développement en donnant aux physionomies une contraction tragique, en dramatisant les mouvements, en multipliant les richesses de l'ornementation, en choisissant judicieusement les accessoires; mais il n'eut pas la force d'atteindre le but, ou bien il manqua de la mesure nécessaire pour s'y tenir; il ne put vaincre toutes les difficultés de cette tentative; il ne réussit qu'à transformer les apparences et les dehors, de telle sorte que la force de l'expression s'affaiblit et se perd dans l'emphase et l'exagération des attitudes et des caractères.

* * *

Vasari dit avec beaucoup de vérité que Filippino prit ces peintures de la Chapelle Strozzi comme un travail « à faire à loisir »; car en même temps, on le voit travailler à un tableau pour les Magistrats municipaux de Prato, que son biographe signale dans la Salle des Prieurs: la Vierge, Saint Étienne et Saint Jean Baptiste. Ce tableau lui fut commandé le 29 janvier 1501, parce que l'illustre peintre « avait été élevé à Prato, et qu'il avait en grande affection cette ville et ses habitants ». Le 10 juin, de l'année suivante, il reçut du Gonfalonier et des Huit Défenseurs du peuple dix grands florins d'or pour l'achat de l'or et du bleu; et le 28 avril 1503, le reste du prix convenu, vingt florins. La date se lit encore sur le tableau.

Ce tableau, de forme cintrée, se trouve aujourd'hui au Musée de la ville de Prato. Il a beaucoup souffert et il a été en grande partie repeint.

Le visage de la Vierge, les types des Saints sont presque identiques à ceux du tableau que Filippino peignit pour l'église de Saint Dominique à Bologne, une des plus belles œuvres de l'artiste, qu'il a signée et datée de l'année MCCCCCI.

Vasari, parlant de ce dernier tableau, le décrit comme si l'on n'y voyait qu'un seul personnage : « près de la Chapelle du maître-autel,



LA VIERGE
ENTRE SAINT ÉTIENNE ET SAINT JEAN BAPTISTE
(Galerie Communale de Prato).

à main gauche, un Saint Sébastien qui est fort estimé ». Sans parler de la richesse de la composition et du décor d'architecture, le groupe principal est composé avec beaucoup de grâce et de sentiment ; il mérite également des éloges à la fois pour la noblesse des deux personnages de femmes et la spontanéité du mouvement de l'Enfant, attentif à passer l'anneau au doigt de l'Épouse mystique. Sur l'architrave de la porte, qui s'ouvre à droite du tableau, on voit reproduites les

armes de la famille Casali, qui fit construire l'antique petite chapelle et qui voulut confier à Filippino l'honneur de créer cette œuvre d'une

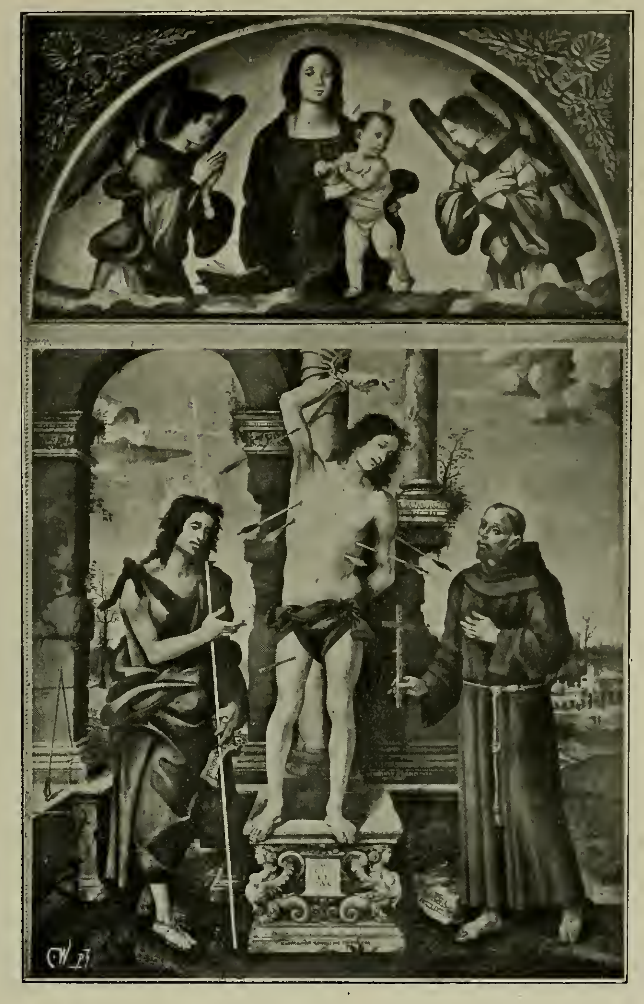


LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE

(Église de Saint Dominique à Bologne).

si forte originalité. La chapelle fut détruite ou défigurée au XVIIIe siècle; le tableau, aujourd'hui placé trop haut et dans un lieu qui ne permet plus d'en admirer toutes les beautés, est pourtant toujours estimé.

En 1503, Filippino peignit un autre Saint Sébastien entre Saint François et Saint Jean Baptiste pour Napoleone Nomellini de Gênes; il fut



SAINT SÉBASTIEN
ENTRE SAINT FRANÇOIS ET SAINT JEAN BAPTISTE
(Palais Bianco à Gênes).

porté de l'église Saint Théodore au Palais Bianco, où on l'admire aujourd'hui. Il n'est pas en bon état de conservation; on l'a soumis en effet à de déplorables restaurations et à de nombreuses retouches. Il

n'en reste pas moins une des meilleures œuvres de Filippino dans cette dernière période.

A la période qui suit l'achèvement des fresques de la Chapelle Strozzi, appartient certainement la petite allégorie du Musée de Berlin.



ALLÉGORIE DE LA MUSIQUE.

L'auteur a voulu personnifier la Musique dans une jeune femme fantasquement vêtue, emprisonnant de sa riche ceinture le cou d'un cygne, tandis que deux petits amours s'en amusent en tenant le bel oiseau chanteur avec la même ceinture ou par une des ses ailes.

C'est au bord de la mer, qui a des harmonies toujours renouvelées, que le peintre a voulu placer la scène en représentant à gauche des lauriers qui de tout temps ont servi à couronner Apollon, le dieu de la Musique.

Cette composition dérive du groupe de la Charité et de la Musique que Filippino a peint sur la paroi de la fenêtre dans la Chapelle Strozzi. Les deux enfants qui se tiennent, l'un sur la poitrine, l'autre amoureusement pressé aux genoux de la femme et les autres qui jouent des instruments, ont, sans doute, servi de modèle pour le tableau de Berlin.

Malheureusement cette jolie peinture, ayant beaucoup souffert et dans le coloris et dans le dessin, ne peut pas produire une trop bonne impression.

* * *

Vasari raconte que Léonard de Vinci, étant revenu de Milan à Florence, « trouva que les religieux de' Servi avaient traité avec Filippino pour un tableau destiné au maître-autel de la Nunziata. Léonard ayant dit à ce sujet qu'il aurait fait volontiers une œuvre du même genre, Filippino l'apprit; et en personne délicate qu'il était, il se retira; les religieux, pour permettre à Léonard de faire cette peinture, installèrent l'artiste chez eux, prenant à leur charge sa dépense et celle de toute sa famille. Longtemps il les berça d'espérances sans toutefois rien commencer ». Dans la Vie du Pérugin, le biographe d'Arezzo écrit encore: « Vers ce temps, les religieux de' Servi de Florence désirant avoir pour leur maître-autel un tableau dû tout entier au pinceau d'un artiste fameux, après le départ de Léonard de Vinci pour la France chargèrent pour la seconde fois Filippino de cette œuvre. Mais Filippino étant venu à mourir sans avoir fait plus de la moitié de l'une des deux parties qui allaient ensemble, les religieux qui avaient foi dans le talent du Pérugin lui confièrent tout ce travail ».

Ce tableau est aujourd'hui au Musée d'Art Antique et Moderne. Les personnages de la partie supérieure, c'est-à-dire celle qui est due à Filippino, témoignent de son habileté et du soin qu'il apporta à l'exécution de cette peinture, qui aurait été sans doute son chef-d'œuvre.

Le personnage du Christ mort se place véritablement au rang de ses meilleures productions. On veut que les deux personnages à droite du spectateur, et spécialement celui qui soutient la jambe du Christ, fussent déjà dessinés et en partie peints à la mort de Filippino. Le Pérugin n'aurait eu dans cette hypothèse qu'à faire de légères modifications pour mener à bonne fin l'œuvre de Lippi ; son œuvre se serait bornée à travailler sur ce qui avait déjà été fait et à donner à toute la peinture ce caractère et ce coloris qui lui appartenaient en propre, de manière à fondre l'œuvre de Filippino avec la sienne.



LA DESCENTE DE CROIX
(Galerie Antique et Moderne).

Le 18 avril 1504, Filippino mourait après cinq jours seulement de maladie. Il fut enterré le 20 du même mois à San Michele Bisdomini. « Lorsqu'on porta son corps à sa dernière demeure, toutes les boutiques de la via de' Servi se fermèrent, comme cela se fait parfois pour les obsèques de personnages considérables . . . . Comme il avait toujours été courtois, aimable, plein de bonne grâce, il fut pleuré de tous ceux qui l'avaient connu, et particulièrement de la jeunesse de cette noble ville de Florence. Car elle n'avait jamais fait vainement appel à lui pour les fêtes publiques, les mascarades et autres spectacles, et elle avait toujours eu à se louer de son incomparable talent et de son esprit d'invention ; pour les divertissements de cet ordre il n'avait pas son pareil. Par l'ensemble de sa vie, il réussit donc à effacer la

tache de sa naissance, quelle qu'en pût être la gravité; il l'effaça non seulement par ses mérites supérieurs comme artiste (et dans cet ordre il ne fut inférieur à aucun de ses contemporains), mais encore par sa modestie; par dessus tout, par son affabilité et sa courtoisie, qualités bien précieuses pour gagner tous les cœurs, et dont la puissance n'est bien connue que de ceux qui en ont ressenti les effets »[1].

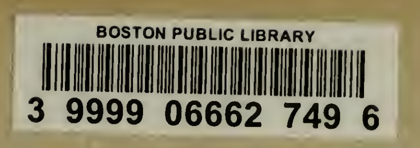
[1] VASARI, vol. III, p. 376.



ABRAHAM
(Chapelle Strozzi).

TABLE DES GRAVURES

10


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06662 749 6

